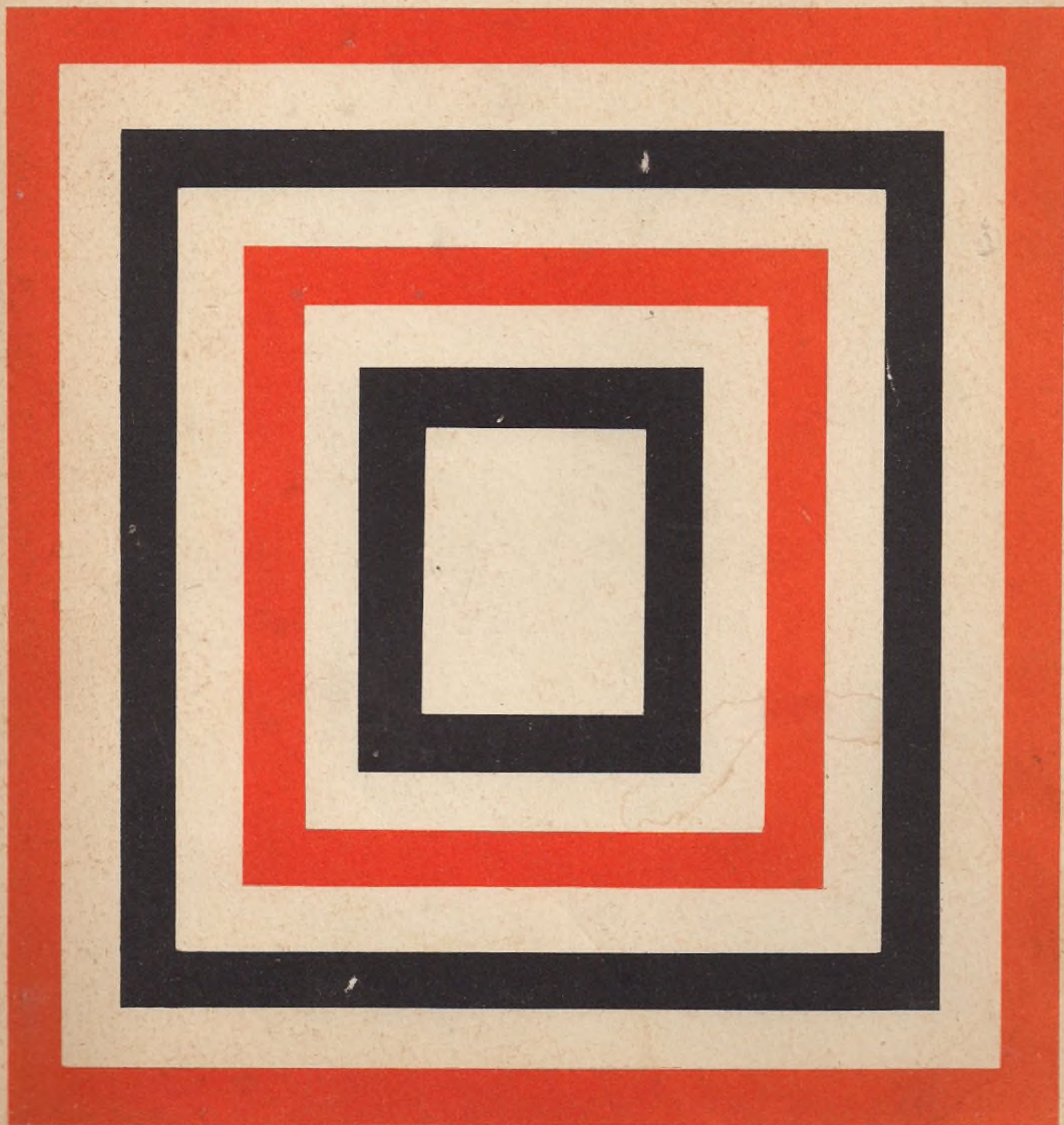
KONRAD EBERHARDT

Aktorzy filmu polskiego i telewizji



KONRAD EBERHARDT

Aktorzy filmu polskiego i telewizji



WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE • WARSZAWA 1971

Małgorzata Braunek

Debiutowała w 1968 dwoma epizodami w ŻYWOCIE MATEUSZA i WYCIECZCE W NIEZNANE. Następne filmy: RUCHOME PIASKI, 1968 (Dziewczyna); WNIEBOWSTĄPIENIE, 1969 (Żona); POLOWANIE NA MUCHY, 1969 (Irena); SKOK, 1969 (Teresa); GRA, 1969 (dziewczyna z długimi włosami); LOKIS, 1970 (Julia Dowgiełło); KRAJOBRAZ PO BITWIE, 1970 (Niemka); TRZECIA CZĘŚĆ NOCY, 1971 (Marta, Helena)



Ruchome piaski reż. Władysława Ślesickiego

Droga aktorów na plan filmowy na ogół jest kręta, prowadzi przez teatr, czasem estradę. Rola filmowa jest zazwyczaj tylko epizodem wytrącającym na pewien czas aktora ze zwykłych zajęć – po czym znowu powraca on na swoją scenę.

W wypadku Małgorzaty Braunek mamy do czynienia z rzadko u nas spotykanym rodzajem kariery. To nie ona czekała na odpowiednią okazję, aby wemknąć się do krainy filmu, lecz odnosiło się wrażenie, że film oczekuje właśnie na nią. Podczas wakacji, po pierwszym roku studiów w warszawskiej PWST, zagrała niewielką rólkę jednej z dziewcząt na wyspie w ŻYWOCIE MATEUSZA Witolda Leszczyńskiego. Debiut okazał się udany. Wkrótce potem otrzymała epizod w filmie Jerzego Ziarnika WYCIECZKA W NIEZNANE. Nadal kontynuuje studia. Małgorzata Braunek otrzymuje teraz, jedną po drugiej, trzy duże role: Żony we WNIEBOWSTĄPIENIU Jana Rybkowskiego, Teresy w SKOKU Kazimierza Kutza i Dziewczyny w RUCHOMYCH PIASKACH Władysława Ślesickiego. A w kilka miesięcy później Andrzej Wajda powierza jej odpowiedzialną, komediową rolę Ireny w POLOWANIU NA MUCHY. Niełatwo byłoby wskazać na podobnie błyskawiczną karierę.

Zastanawia nas od razu fakt, że trzy młode kobiety kreowane przez Małgorzatę Braunek w filmach Kutza, Ślesickiego i Wajdy nie są do siebie podobne. Teresa ze SKOKU jest wiejską dziewczyną, skrępowaną wobec chłopca z miasta. Przeciwnie Dziewczyna z RUCHOMYCH PIASKÓW, wyraża całkowitą swobodę, nieskrępowaną uczuciowość, impulsywność. Gdy znowu bohaterka POLOWANIA NA MUCHY – to pajęczyca zastawiająca sieci na „słabego mężczyznę"... Czyżby owa zmienność, umiejętność dostosowywania się do wymagań scenariusza określała bez reszty Małgorzatę Braunek?

Niełatwo odpowiedzieć na to pytanie, gdyż nie mamy w tym wypadku do czynienia z aktorką świadomie operującą konwencjami i stylami. Wydaje się, że we wszystkich dotychczasowych rolach Małgorzata Braunek pozostaje tą samą autentyczną, zmysłową, żywiołową dziewczyną, jak gdyby zamaskowaną jedynie sztafażem odmiennych gestów i reakcji.

„Braunek nie wygrałaby konkursu «piękne dziewczęta na ekrany» – pisała Alicja Helman w «Kulturze» – nie przypomina popularnego na ekranie typu «kociaka». Długa, wysmukła, o figurze chłopięcej, wąskiej buzi, nieregularnych rysach, z luźno puszczonymi blond włosami i olśniewającymi zębami uosabia młodość, niedojrzałość, ciekawość życia (...). Rola w SKOKU wydaje się może najbardziej interesująca, bo najtrudniejsza. Braunek nie ma tu podobnie łatwego zadania jak w RUCHOMYCH PIASKACH, gdzie wystarczy w końcu być uroczą i pełną wdzięku, wygrać atuty przede wszystkim fizyczne – ową biel zębów, giętkość ruchów, lekkość i zwrotność. Teresa ze SKOKU jest dziewczyną z prowincji. Bardzo młodą, jeszcze sztywną i kanciastą, zdradzającą się z dziecinnymi odruchami i reakcjami, a już mocno, po kobiecemu przeżywającą swą szczeniacką miłość. Nieporadna aż do śmieszności a już wyzywająca, nieśmiała i trochę zakompleksiona wobec chłopca z Warszawy, a przecież atakująca".

Ta odrobina agresywności jest cechą wspólną wszystkich kreowanych przez Braunek bohaterek. Wszakże dziewczyna pojawiająca się opodal biwaku Ojca i jego małego synka w RUCHOMYCH PIASKACH zachowuje się w sposób dyskretnie prowokacyjny; doprowadza ostatecznie do konfliktu pomiędzy dorosłym



Polowanie na muchy rez. Andrzeja Wajdy.

mieszkańcem namiotu i jego małym przyjacielem. Teresa ze SKOKU w sposób zdecydowany pragnie zdobyć chłopca z Warszawy. Wreszcie Irena z POLOWANIA NA MUCHY...

Rolę Małgorzaty Braunek w tym filmie ocenić trzeba wysoko. Można by ją porównać do roli Mariny Vlady w filmie APE REGINA Marco Ferreriego. Z tym jednak, że Braunek zarysowuje portret swojej bohaterki w sposób bardziej zdecydowany, nie lęka się skrajności, z lirycznej, delikatnej studentki nie waha się przeistoczyć w postać niemalże wampirzycy, szczerzącej w uśmiechu mocne zęby. Uśmiech ten nie jest szczery czy żywiołowy, lecz drapieżny. Nawet wówczas, kiedy pojawia się w postaci cokolwiek niesamowitej – Małgorzata Braunek pozostaje w istocie dziewczyną spontaniczną, szczerą, w jakiś osobliwy sposób prostolinijną. I to jakby na przekór temu wszystkiemu, co robi. Nadal pozostaje dziewczyną z nadmorskich wydm czy dziewczyną z dalekiej prowincji.



Wniebowstąpienie reż. Jana Rybkowskiego. Małgorzata Braunek i Andrzej Antkowiak.



Skok reż. Kazimierza Kutza

Barbara Brylska



Debiutowała w 1963 roku rolą siostry Grażyny w ICH DNIU POWSZEDNIM. W tym samym roku zagrała epizod w filmie YOKMOK. Następne role: PÓŹNE POPOŁUDNIE, 1964 (Jezykówna); POTEM NASTĄPI CISZA, 1965 (Ewa); FARAON, 1965 (Kama); STAWKA WIĘKSZA NIZ ZYCIE, 1967 (Inga); BUMERANG, 1968 (Ewa); PAN WOŁODYJOWSKI, 1968 (Krzysia); ZBRODNIARZ, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ, 1969 („Księżniczka"); SPALONA ZIEMIA, 1970 (Maria); POGON ZA ADAMEM, 1970 (Wanda). Zagrała także w filmach produkcji NRD: SLAD SOKOŁA, BIAŁE WILKI, MORDERSTWO W PONIEDZIAŁEK.

„Nie staram się tworzyć żadnego określonego typu dziewczyny, nie gram przecież siebie, lecz role, które mi proponują – mówi Barbara Brylska w wywiadzie udzielonym tygodnikowi «Ekran» – gram role różnych kobiet z różnych czasów. Staram się za każdym razem być kimś innym. A także przy okazji nowej roli rozwiązać jakieś nowe zadanie aktorskie. Nie sądzę, aby należało podkreślać, iż to właśnie ja, Barbara Brylska, odtwarzam na ekranie daną postać. Byłabym szczęśliwa, gdyby widz w trakcie oglądania filmu myślał, że to nie aktorka, lecz prawdziwa Krzysia Drohojowska uśmiecha się do niego z ekranu... Obecnie gram w filmie Jana Rybkowskiego ALBUM POLSKI. Odtwarzam aż dwie postacie: Annę i jej matkę, Marię. W tej sytuacji nie wystarczy tylko zmiana kostiumu i charakteryzacji. Staram się podkreślić, że są to dwie zupełnie różne kobiety, o różnych cechach psychicznych. Przy czym, rzecz dziwna, bliższa mi jest rola matki niż córki. Uważam, że jeżeli już mam szukać psychicznego podobieństwa, to właśnie w mentalności naszych matek, a nie córek, współczesnych mi dziewczyn..."

W tej wypowiedzi Barbary Brylskiej znajdujemy już jakby zarys jej portretu. Jest aktorką wyłącznie filmową, nie związaną z teatrem czy telewizją. Dodajmy, aktorką filmową o ogromnej sprawności, niebywałej umiejętności wcielania się w najrozmaitsze postacie kobiece. Za każdym razem stara się być kimś innym i te zamiary zostają uwieńczone sukcesem. Trudno zaiste rozpoznać w przebiegłej, władczej Kamie z FARAONA – dziewczynę z filmu YOKMOK czy Jeżykównę z PÓŹNEGO POPOŁUDNIA. Tak samo poetyczna, powściągliwa w swych reakcjach Krzysia Drohojowska z PANA WOŁODYJOWSKIEGO daleko odbiega od przedsiębiorczej Ewy Salm zwanej „Księżniczką" ze ZBRODNIARZA, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ.

Przyznać trzeba także rację aktorce, kiedy stwierdza, że nie czuje się najlepiej w rolach współczesnych dziewczyn. Istotnie, dwie najlepsze role w jej dotychczasowym dorobku, to właśnie Kama z FARAONA i Krzysia z PANA WOŁODYJOWSKIEGO. Obie reprezentują niedzisiejsze cechy charakteru, choć tak od siebie odmienne. Bowiem Barbara Brylska bez trudu podporządkowuje kreowane przez siebie postacie kobiece właściwej konwencji. W tej łatwości dostosowania się do wymagań scenariusza, w tej elastyczności środków i biegłości ściśle warsztatowej – Brylska reprezentuje rzadko u nas spotykany typ aktorki.

Faraon reż. Jerzego Kawalerowicza.



Potem nastąpi cisza reż. Janusza Morgensterna. ▶





Przygody pana Michała reż. Pawła Komorowskiego (TV). Barbara Brylska i Tadeusz Łomnicki.

Anna Ciepielewska



Debiutowała w 1955 roku epizodem w GODZINACH NADZIEI. Następne role: KONIEC NOCY, 1957 (Danusia); TRZY KOBIETY, 1957 (Celina); MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW, 1961 (siostra Małgorzata); PASAŻERKA, 1963 (Marta); PRZYGODA NOWOROCZNA, 1963 (żona szofera); TROJE I LAS, 1963 (żona gajowego, Romczakowa); PIĘCIU, 1964 (Maryjka, żona Wali); OBOK PRAWDY, 1964 (Miśka); BEATA, 1965 (kapitan Karska); TRZY KROKI PO ZIEMI, 1965 (doktor Wysocka); MARYSIA I NAPOLEON, 1966 (pokojówka Marii Walewskiej); WEEKEND Z DZIEWCZYNĄ, 1968 (sierżant Anna); PARAGON GOLA, 1970 (matka).

Debiutowała epizodyczną rolą w GODZINACH NADZIEI w 1955 roku, na przestrzeni trzynastu lat zagrała w trzynastu filmach. Można by zaryzykować pogląd, że jest to sukces. Jednakże dokładna lektura listy filmów, w których występowała Anna Ciepielewska, skłania do rezerwy. W większości wypadków są to filmy słabe, którym nawet dobre role nie mogły przedłużyć egzystencji. W czyjej pamięci pozostały na dłużej takie filmy jak PRZYGODA NOWOROCZNA, TROJE I LAS, PIĘCIU, OBOK PRAWDY czy TRZY KROKI PO ZIEMI... Błyskawicznie przemknął przez ekrany WEEKEND Z DZIEWCZYNĄ. W poważnym ilościowo dorobku Anny Ciepielewskiej liczą się przede wszystkim trzy role: Celiny w TRZECH KOBIETACH Stanisława Różewicza, siostry Małgorzaty w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW Jerzego Kawalerowicza, a przede wszystkim Marty w PASAŻERCE Andrzeja Munka.

Anna Ciepielewska reprezentuje cenny, rzadki rodzaj aktorskiego talentu. Jej uroda nie należy do efektownych, sposób bycia na ekranie ma cokolwiek kanciasty. A jednak właśnie dlatego, że w grę nie wchodzą tu owe najprostsze środki podboju widza – sylwetki nakreślone przez Annę Ciepielewską zapadają głęboko w pamięć, żyją długo w naszej wyobraźni.

Grywa ona na ogół postacie kobiet mądrych, które potrafią wyciągnąć wnioski ze swych życiowych doświadczeń, i to bez względu na to czy bohaterka kreowana przez Ciepielewską jest jeszcze dziewczyną czy już kobietą. Ta właśnie wewnętrzna równowaga i powaga przesądza o tym, że aktorce chętnie powierza się role kobiet pełniących funkcje niegdyś tradycyjnie męskie, a więc kapitana milicji (BEATA), lekarki (TRZY KROKI PO ZIEMI) czy sierżanta partyzantki (WEEKEND Z DZIEWCZYNĄ).

Jednak najwybitniejsza rola w dotychczasowym dorobku Anny Ciepielewskiej – Marty w PASAŻERCE Andrzeja Munka nie należy przecież do grupy owych określonych zawodowo postaci, o jakich mówiliśmy wyżej. Marta, więźniarka Oświęcimia jest dziewczyną o ujmującej powierzchowności, inteligencji, dyskretnym wdzięku. Ubrana w pasiak obozowy jawi się przed nami na ekranie poważna, wykonuje swe czynności magazynierki w sposób automatyczny. Jest przecież pod stałą kuratelą funkcjonariuszki SS. A jednak moment, w którym Marta rozpogadza się na widok narzeczonego, także więźnia tego samego obozu, jest jednym z najbardziej przejmujących w filmie. Znika w mgnieniu oka powaga, rezygnacja, ów automatyzm ruchów, w oczach dziewczyny budzi się figlarność, gesty nabierają autentycznie kobiecego wdzięku. Jest w tym momencie młoda, wolna, szczęśliwa. W chwilę później, gdy nadzorczyni wkracza do magazynu – Marta gaśnie, powraca do dawnego stanu.

Czyż ta metamorfoza z PASAŻERKI nie przypomina nam innej roli Anny Ciepielewskiej, a mianowicie siostry Małgorzaty w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW? Ta mniszka – potulna, gdy przebywa w klasztorze – przeobraża się w gospodzie w zalotną dziewczynę, tryskającą życiem, kobiecym temperamentem, fantazją.

Jednakże dla większości miłośników wartościowego filmu Anna Ciepielewska pozostanie odtwórczynią roli Marty w PASAŻERCE. Zastanawia nas niebywała prostota, oszczędność, naturalność użytych środków aktorskich. Stworzyła ona postać głęboko ludzką, szlachetną a zarazem nakreśliła ją jakby bezwiednie. Marta zachowuje się w sposób najzupełniej zwykły, a przecież osiąga najwyższy wymiar tragizmu, w niektórych momentach staje się niemal patetyczna; podczas wizyty komisji Czerwonego Krzyża w obozie, gdy wbrew sobie, ale z myślą o narzeczonym udziela odpowiedzi „tak" na podstępne pytanie SS-manów; podczas koncertu, gdy przyjmuje od swojego chłopca medalik. Jaka szkoda, że nie pisze się ról z myślą o Annie Ciepielewskiej.

Troje i las reż. Stanisława Wohla. Anna Ciepielewska i Bogusław Sochnacki.



Pasazerka Andrzeja Munka.

Weekend z dziewczyną reż. Janusza Nasfetera. Anna Ciepielewska i Krzysztof Chamiec.

Zbigniew Cybulski



Debiutował w 1955 roku epizodyczną rolą chłopca grającego w pikuty w filmie POKOLENIE i pasażera w KARIERZE. Następne role zagrał w filmach: TRZY STARTY – nowela kolarska, 1955 (Leśniak); TAJEMNICA DZIKIEGO SZYBU, 1956 (epizod); KONIEC NOCY, 1957 (Romek); WRAKI, 1957 (Rafał Grabień); POPIÓŁ I DIAMENT, 1958 (Maciek Chełmicki); POCIĄG, 1959 (Staszek); KRZYŻ WALECZNYCH, 1959 (Więcek); DO WIDZENIA, DO JUTRA, 1960 (Jacek); NIEWINNI CZARODZIEJE, 1960 (epizod); ROZSTANIE, 1961 (epizod); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE, 1962 (lokator); MIŁOŚĆ DWUDZIESTOLATKÓW, 1962 (inkasent); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1963 (Andrzej); JAK BYĆ KOCHANĄ, 1963 (Wiktor Rawicz); MILCZENIE, 1963 (Roman); ZBRODNIARZ I PANNA, 1963 (kapitan Zietek); LA POUPÉE, 1963, we Francji (dwie role: dyktatora i spiskowca); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1964 (Alfons van Worden); ROZWODÓW NIE BĘDZIE, 1964, nowela II, (Gruszka); KOCHAĆ, 1964, w Szwecji (On); GIUSEPPE W WARSZAWIE, 1964 (Staszek); PINGWIN, 1965 (Łukasz); SAM POŚRÓD MIASTA, 1965 (Konrad); SALTO, 1965 (Kowalski-Malinowski); JUTRO MEKSYK, 1966 (trener Jańczak); PRZEDŚWIĄTECZNY WIECZÓR, 1966 (kolega Zapały); SZYFRY, 1966 (Maciek); JOWITA, 1967 (trener Księżak); CAŁA NAPRZÓD, 1967 (marynarz Janek); MORDERCA ZOSTAWIA ŚLAD, 1967 (Rodecki) – głos Tadeusza Łomnickiego; ZBYSZEK, 1969 (montaż ról Zbigniewa Cybulskiego).

Po raz pierwszy zobaczyliśmy Zbigniewa Cybulskiego w małej rólce „chłopaka z Woli" w POKOLENIU Wajdy. Postać ta przez mgnienie ukazuje się na ekranie – zastanawia jednak swoją ekspresją, witalizmem, prawdą. W tym samym czasie Cybulski występuje z wielkim powodzeniem (wraz z Bogumiłem Kobielą) w gdańskim teatrze studenckim Bim-Bom, a później w Teatrze Rozmów. W 1957 roku Andrzej Wajda powierza młodemu aktorowi poważną rolę Maćka Chełmickiego w POPIELE I DIAMENCIE, zrealizowanym według powieści Jerzego Andrzejewskiego. Pamiętamy, że był to wielki sukces, i odtąd w świadomości widzów utrwaliła się sylwetka Cybulskiego jako aktora o predyspozycjach tragicznych, zdolnego przekazać oryginalnymi środkami wyrazu rozdarcie moralne bohatera, jego dramat polityczny i etyczny zarazem. Nowe środki wyrazu, to przede wszystkim rzadko spotykana swoboda gestu, mimiki, ruchu ciała – sprawiająca z pozoru wrażenie niekontrolowanego żywiołu, a w istocie zdyscyplinowana, ściśle podporządkowana logice przeobrażeń wewnętrznych.

Następnym filmem Cybulskiego był KRZYŻ WALECZNYCH Kazimierza Kutza. Grał w nim (w trzeciej noweli, zatytułowanej WDOWA PO JOCZYSIE) komiczną rolę zootechnika Więcka. Tragiczny Maciek zamienia się tutaj w sympatycznego i sprytnego zarazem „niebieskiego ptaszka", zabawiającego widownię swoją nieporadnością, naiwnym uśmiechem, swoimi dziecinnymi reakcjami. Dla większości widzów rola ta była czymś w rodzaju wyjątku potwierdzającego tylko regułę. Cybulski nadal wydawał się przeznaczony wyłącznie do wielkich dramatów. Rola Jacka w filmie DO WIDZENIA, DO JUTRA Morgensterna, w której powracają dalekie echa POPIOŁU I DIAMENTU, potraktowana przez aktora nazbyt serio, wydawała się bliższa ugruntowanym wyobrażeniom.

Czy słusznym? Mało kto uświadamiał sobie, że postać Maćka Chełmickiego, choć przejmująca nas do głębi, jest także postacią częściowo komiczną. Podczas projekcji POPIOŁU I DIAMENTU w jednym z francuskich klubów filmowych, publiczność dwudziesto- i dwudziestokilkulatków kilkakrotnie wybuchała śmiechem: raz w scenie poszukiwania przez Maćka zgubionej iglicy od pistoletu, drugi raz w momencie, gdy tanecznym, nerwowym krokiem spaceruje on pod hotelem czekając na wyjście Szczuki. Sądziłem, że ta publiczność po prostu nie zrozumiała filmu, dyskusja wykazała jednak, że jest przeciwnie, orientowano się doskonale w randze dramatu, jaki ta postać reprezentuje, ale Cybulski także ich śmieszył. Przejmował głęboko i śmieszył. Jedno nie wykluczało drugiego; bohater filmu był dla nich człowiekiem zbudowanym z cech niejednolitych, może nawet sprzecznych, więc – pełnym.

Tutaj zatem szukałbym istoty aktorstwa Cybulskiego, a zarazem jego doniosłości dla kinematografii polskiej. Kiedy Cybulski kreuje postać, która reprezentuje doniosłe sprawy, to nie zapomina wejść z tą postacią w spór i cechom bohaterskim przeciwstawić niebohaterskie, wzniosłości – przeciętność, tragizmowi – śmieszność. W POPIELE I DIAMENCIE ta zamierzona kontrowersyjność portretu nie kompromitowała Maćka; pozostaje on dla nas tragicznym bohaterem, którego dramat zachowuje swoją wagę. Przeciwnie, w filmie JAK BYĆ KOCHANĄ Hasa (1962) Wiktor zostaje ostatecznie skompromitowany. Cybulski zachowując charakterystyczną dla swojej sztuki aktorskiej dwuznaczność, konsekwentnie przeprowadza demistyfikację swojego bohatera; w końcu pozostaje już z niego ludzki strzęp, odarty nawet z pozorów, ostatnim jego bohaterskim gestem będzie samobójczy skok przez okno.

Poprzez liczne filmowe wcielenia zdecydowanie komiczne, trochę rodem z teatru bulwarowego, takie jak – nieporadnego męża miotającego się pomiędzy żoną a przyjaciółką (ICH DZIEŃ POWSZEDNI Ścibora-Rylskiego) czy niefortunnego Alfonsa van Wordena z RĘKOPISU ZNALEZIONEGO W SARAGOSSIE Hasa – dochodzimy wreszcie do roli, która wydaje mi się czymś w rodzaju aktorskiego credo Zbigniewa Cybulskiego, jest to Kowalski-Malinowski w SALCIE Tadeusza Konwickiego (1965). Dialektyczna metoda budowania postaci osiąga tutaj swoją dojrzałość i finezję. Kowalski-Malinowski jest szczery, kiedy ucieka przed widmami swojej nieokreślonej przeszłości. Osiąga wtedy rangę postaci niemal tragicznej, co nie przeszkadza, że przecież pozostaje śmiesznym mistyfikatorem, szalbierzem, jak gdyby karykaturą postaci z pokolenia Kolumbów. Cybulski ustawicznie gra na tych dwu strunach. W momencie, kiedy jest bliski przekonania widowni o prawdziwości swoich racji, przeszłości, majaków – jednym gestem przekreśla poprzednie wysiłki i przeprowadza coś w rodzaju samounicestwienia. Staje się małym, śmiesznym, histerycznym człowieczkiem, którego niepodobna brać na serio. Cybulski-aktor zachowuje wobec kreowanej przez siebie postaci postawę drwiącą i sarkastyczną; pozostaje z nią jak gdyby w stałym sporze, ustawicznie dezorientuje widownię, nie pozwala jej zbyt łatwo wydawać sądu o człowieku, którego widzi na ekranie.

W postaciach kreowanych przez Cybulskiego ścierają się elementy tragizmu i komizmu, powagi i śmieszności, prawdy i mistyfikacji. Norwid pisał w jednym ze swych wierszy o ironii, która jest „nieodłącznym bytu cieniem". Otóż aktorstwo Cybulskiego wydaje się autentycznie ironiczne.

Sąd tak sformułowany można wydać jedynie po obejrzeniu filmów, nie wiedząc nic o okolicznościach towarzyszących powstawaniu tych ról. Można wówczas uporządkować jego dorobek, podzielić na okresy i tendencje, ale Zbigniew Cybulski był nie tylko znanym aktorem, chętnie spotykanym na ekranie – był także bardzo znanym człowiekiem. Rozróżnienie bardzo istotne; dla wielu, wielu widzów kinowych liczył się nie tylko jako artysta, lecz także jako „Zbyszek" przeżywający pewne dramaty i rozterki, reprezentujący określone grupy młodych Polaków.

Nic dziwnego, że film Jana Laskowskiego złożony z fragmentów ról ekranowych Cybulskiego nosi właśnie tytuł ZBYSZEK. Pokazuje on go jako człowieka, który poprzez swoje aktorstwo, czy raczej dzięki swojemu aktorstwu, przeżywa pewną przygodę ludzką. Zagrać rolę – znaczyło to dla niego zaangażować się w jakąś sprawę bardzo ważną i doniosłą. Tak było z jego wczesnymi rolami teatralnymi i estradowymi, tak było z rolą w POPIELE I DIAMENCIE. Później sprawy zaczęły się komplikować: przez kilka lat nie otrzymał godnej siebie roli, a kiedy znowu posypały się propozycje okazało się, że spadła temperatura kinematografii polskiej, zmieniły się także niekorzystnie warunki fizyczne aktora: utył, stracił młodzieńczą lekkość poruszania się i sylwetki. Dla widza, mającego do Cybulskiego stosunek obiektywny był on aktorem, który stworzył kilka dobrych ról komicznych, a nawet „ironicznych" w stosunku do samego siebie, do stworzonego przez siebie typu heroicznego, zaangażowanego w sprawy daleko ważniejsze od prywatnych. Ale dla tych, którzy orientowali się choćby mgliście w dramacie Cybulskiego – było jasne, że ci niezdarni, zagubieni, pocieszni czterdziestolatkowie, których grał, zawierają w sobie gorycz porażki aktora, pokonanego przez czas.

Cybulski nie był aktorem-rzemieślnikiem, wykonującym swój zawód. Przeżywał zawsze określoną przygodę, spełniał jakieś posłannictwo. Umiejętności warsztatowe, rutyna, technika, schodziły u niego na plan dalszy. Znakomicie tę właśnie sprawę wydobył i scharakteryzował Jan Kreczmar w swoim wspomnieniu o zmarłym aktorze wydrukowanym w tygodniku „Film".

„Dlaczego Cybulski był aktorem przedziwnym? – pyta Jan Kreczmar – Po pierwsze: był niepowtarzalny, inny i n o w y. Był niewątpliwie indywidualnością, zresztą nie tylko aktorską. Ale to jeszcze za mało; ostatecznie tego wymiaru indywidualności nie brak na świecie, a i w Polsce mieliśmy niejedną. Po drugie: Zbyszek nic nie umiał. Był absolutnie bezradny w sferze techniki aktorskiej.

Dlatego tak strasznie się męczył. Pamiętam jak przy którymś tam ujęciu, gdy zachwycił Hasa prawdą i wynalazczością reakcji, ten – zresztą jego przyjaciel i wielbiciel – zawołał rozpromieniony: Zbyniu, znakomicie! Jeszcze raz i kręcimy! I w tym momencie spostrzegłem w oczach Cybulskiego rozpacz. Krzyknął: Co jeszcze raz, co jeszcze raz! Myślałem, że nakręcone! Drugi raz tego samego nie zrobię, nie mogę! I rzeczywiście nie mógł. Próbowało się znowu wiele razy, bo to, co raz zabłysnęło – zginęło bezpowrotnie. Ale przy którejś próbie zjawiło się coś nowego, innego, wcale nie gorszego i ujęcie wyszło znakomicie, jak zresztą cała (niedoceniana) rola Zbyszka w SZYFRACH.

Napisałem, że się męczył. Wyżej opisana scena wyjaśnia, dlaczego: nie miał techniki aktorskiej, nie umiał zatrzymać i utrwalić raz zdobytego wyrazu, raz – z bezwzględną prawdą i z autentycznym przeżyciem (tak, tak: p r z e ż y c i e m, kochani nowatorzy) rozegranej sceny. Był zdenerwowany, rozkojarzony. Musiał zaczynać raz jeszcze od początku, na nowo szukać tego, co uciekło – z takim wysiłkiem i pasją, że pot występował mu na czoło, a oczy zachodziły łzami. A był za uczciwy i zanadto artystą, aby bluffować. Był jak dziecko. I jego aktorstwo było dziecięce: autentyczne i jednorazowe. Dlatego zapewne nie miał wielkich sukcesów w teatrze, choć z pewnością mógłby je mieć. Natomiast były niepowodzenia. Kiedyś pewien wybitny reżyser radziecki, goszcząc w Warszawie zapragnął koniecznie zobaczyć na scenie Cybulskiego, którego znał z filmów i który (jak się wyraził) jest sławny w ZSRR. Zbyszek grał akurat wtedy w *Dwoje na huśtawce* w Ateneum. Oczywiście, dostarczyliśmy bilety. Nazajutrz gość nasz wyraził swoje rozczarowanie. Powiedział po prostu: przecież on nic nie umie. Miał rację. Zbyszek nie umiał. Ale przedziwność i jedyność jego aktorstwa polegały właśnie na tym, że mógł nic nie umieć i być wybitnym artystą filmowym. Pewien jestem, że byłby jeszcze wybitniejszym, jeszcze lepszym, gdyby umiał. Ale nie miał czasu się nauczyć, albo może uczyć się nie umiał, a może w pożytek z tej nauki nie wierzył? Nie wiem – chyba to ostatnie. I tym różnił się od dojrzałych stanisławszczyków. Bo Cybulski pracą swoją na planie dawał klasyczny przykład metody Stanisławskiego, a właściwie jej strony psychotechnicznej, czyli tzw. metody przeżywania. Tak, tak! Cybulski był typowym przeżywaczem. Niestety, nie opanował techniki mowy i ruchu. Gdyby to zrobił, gdyby wreszcie (przeklęty los) żył dłużej, to kto wie czy nie byłby nie tylko filmowym, ale i teatralnym aktorem najwyższej miary. Bo talent to był wielki i rzadki".

W świetle tej celnej charakterystyki, popartej doświadczeniem osobistym, widać wyraźnie, że portretu Cybulskiego nie można określić do końca. Nie wystarczy wyważyć elementy tragizmu i komizmu w jego rolach, ani dokonać podsumowania całego dorobku. Byłoby to możliwe w stosunku do zwykłego aktora, przestrzegającego granicy dzielącej scenę i plan filmowy od prywatnego życia, ale u Cybulskiego życiem było właśnie aktorstwo. Żył poprzez swoje role, one nadawały jego życiu sens. W obliczu takiego fenomenu wszystkie krytyczne formuły stają się bezużyteczne. Wszyscy próbujący oddać, zanalizować ten przedziwny konglomerat spraw noszący miano „Zbigniew Cybulski" – zdają sobie sprawę ze swej bezsilności.



Ich dzień powszedni reż. Aleksandra Ścibora-Rylskiego.



Salto reż. Tadeusza Konwickiego. Marta Lipińska i Zbigniew Cybulski.



Rękopis znaleziony w Saragossie reż. Wojciecha Hasa. Zbigniew Cybulski i Adam Pawlikowski.

Kochać reż. Jörna Donnera. Harriet Andersson i Zbigniew Cybulski.

Mieczysław Czechowicz



Trzy kroki po ziemi reż. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego.

Debiutował epizodem w PIĄTCE Z ULICY BARSKIEJ w 1954 roku. Następne role epizodyczne: GODZINY NADZIEI, 1955; TYSIĄC TALARÓW, 1960; OSTROŻNIE, YETI! 1962; HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1962; WYROK, 1962; SMARKULA, 1963; ZACNE GRZECHY, 1963; PORADNIK MATRYMONIALNY, 1968. Duże role filmowe: SZATAN Z SIÓDMEJ KLASY, 1960 (malarz); HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1961 (strażnik); MĘŻCZYŹNI NA WYSPIE, 1962 (Franek); RODZINA MILCARKÓW, 1962 (Hyzik); BARWY WALKI, 1964 (Waluś); ŻONA DLA AUSTRALIJCZYKA, 1964 (Klement); LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1965 (członek szajki); ŚWIĘTA WOJNA, 1965 (Kotyrba); TRZY KROKI PO ZIEMI, 1965 (pierwsza nowela ROZWÓD PO POLSKU); PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (Lenciak); HASŁO KORN, 1968 (kapitan Zawada); PORADNIK MATRYMONIALNY, 1968 (epizod); SZKICE WARSZAWSKIE, 1970 (Henio); NIE LUBIĘ PONIEDZIAŁKU, 1971 (Mistrz).

Mieczysław Czechowicz wypracował pewien typ bohatera teatralnego i filmowego. Mówi się o nim, że jest zawsze taki sam. Oczywiście, jest to grube uproszczenie. Należy on istotnie do grupy aktorów charakterystycznych, którzy umiejętnie wykorzystani przez reżysera, potrafią nasycić prawdą obyczajową cały film, lub też jego fragment, jakiś epizod istotny dla określenia środowiska, w którym odbywa się akcja. Z tego punktu widzenia Czechowicz przypomina innego aktora operującego podobnymi atutami, a mianowicie Romana Kłosowskiego.

Najogólniej rzecz ujmując – rodowód postaci grywanych przez Mieczysława Czechowicza jest ludowy, przedmiejski, ale nie proletariacki w społecznie ścisłym sensie. Widzimy go najczęściej w rolach wojskowych, których maniery zdradzają ludowe pochodzenie, ale nie bywa robotnikiem. Owa lista sympatycznych bohaterów w mundurze, nakreślonych przez Czechowicza jest dość długa: Waluś w BARWACH WALKI, kapitan Klemens w ŻONIE DLA AUSTRALIJCZYKA, lotnik Lenciak w filmie WARSZAWA – PARYŻ BEZ WIZY, kapitan Zawadzki w HAŚLE KORN. Ich pojawienie się na ekranie, nawet w najtrudniejszych momentach powoduje natychmiastowe ocieplenie atmosfery. Postacie te bowiem nasycone są optymizmem, radością życia, wiarą w szczęśliwy finał perypetii.

Widzieliśmy także Mieczysława Czechowicza na ekranie jako pełnego werwy taksówkarza w TRZECH KROKACH PO ZIEMI (I nowela) i członka szajki w komedii LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ. Ta ostatnia rola wydaje mi się bardzo charakterystyczna. Czechowicz ujawnia w niej może najpełniej swoje dyspozycje komediowe. Wzorem gangsterskich komedii angielskich kreuje postać sympatycznego, zaaferowanego codziennymi troskami fałszerza pieniędzy. Jest tutaj „równym gościem", dobrym kompanem, który po pracy dorabia sobie drukowaniem banknotów. Z zapałem uczestniczy też w „patynowaniu pieniędzy"; polega ono na deptaniu rozrzuconych po podłodze banknotów wyjętych spod prasy po to, aby utraciły one podejrzaną świeżość...

W innej scenie Czechowicz udaje się do mieszkania niewygodnej dla szajki dziewczyny, aby ją zamordować. Dziewczyna uważa go za montera, który przyszedł naprawić kontakt. Przybysz wyjmuje młotek chcąc ugodzić panią domu, gdy jednak ta niespodziewanie odwraca się – „monter" zamienia się w mgnieniu oka w budzącego zaufanie, jowialnego rzemieślnika. Ta komiczna scena została znakomicie zagrana przez Czechowicza.

Powiedzieć trzeba jednak całkiem szczerze, że najlepsze role Mieczysława Czechowicza powstały nie w filmie. Bywalcy Teatru Współczesnego w Warszawie pamiętają go w niezapomnianej roli Joe Crowella w *Naszym mieście*, jako Ernesto Rama w *Karierze Artura Ui*, a przede wszystkim jako Edka w *Tangu*. W tej ostatniej roli Czechowicz ujawnił siłę wewnętrzną, a nawet pewną agresywność, których brakuje jego postaciom ekranowym.

Barwy walki reż. Jerzego Passendorfera.
Mieczysław Czechowicz, Adam Cyprian i Tadeusz Schmidt.



Paryż – Warszawa bez wizy reż. Hieronima Przybyła.
Pola Raksa i Mieczysław Czechowicz.

Mariusz Dmochowski

Debiutował w 1958 roku rolą porucznika Korwina Makowskiego w drugiej noweli filmu EROICA pt. OSTINATO LUGUBRE. Następne role: DEZERTER, 1958 (Steiner); ZEZOWATE SZCZĘŚCIE, 1960 (oficer śledczy); PRZECIWKO BOGOM, 1961 (Piotr Doroń); ŚWIADECTWO URODZENIA, trzecia nowela, pt. KROPLA KRWI, 1961 (gestapowiec); MĘŻCZYŹNI NA WYSPIE, 1962 (Sznajder); MÓJ DRUGI OŻENEK, 1964 (Marcin); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (Ossoliński); MIEJSCE DLA JEDNEGO, 1966 (prokurator); ZAWSZE W NIEDZIELE, 1966 (ojciec Bobka); BICZ BOŻY, 1967 (proboszcz); LALKA, 1968 (Stanisław Wokulski); HRABINA COSEL, 1968 (August II Mocny); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (Hetman Sobieski); PRAWDZIE W OCZY, 1970, (inż. Zawada).

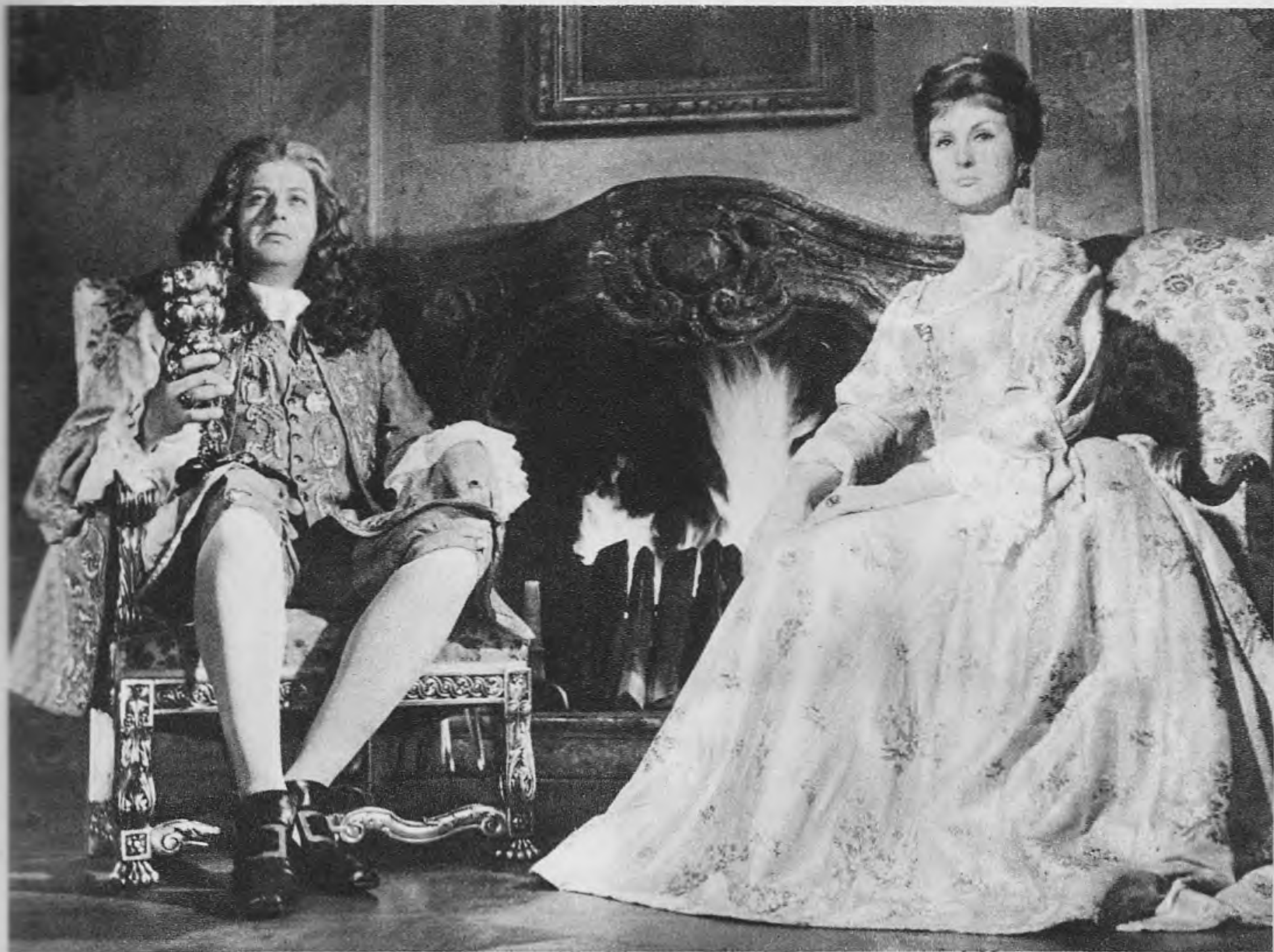
Mariusz Dmochowski nie od razu zajął miejsce w pierwszym szeregu aktorów filmowych. Znany już jako aktor teatralny występuje z powodzeniem w Teatrze Polskim i w Teatrze Powszechnym – w filmie otrzymywał przez szereg lat role drugoplanowe (porucznik Korwin-Makowski w EROICE, oficer śledczy w ZEZOWATYM SZCZĘŚCIU), lub też większe role w filmach bardzo słabych (Steiner w DEZERTERZE, Piotr Doroń w PRZECIWKO BOGOM, gestapowiec w ŚWIADECTWIE URODZENIA). Reżyserzy chętnie wykorzystywali jego walory fizyczne: atletyczną posturę, silny, donośny głos, męskie, stanowcze rysy twarzy.

Dopiero w ostatnich latach nastąpiła metamorfoza: ten aktor pojawiający się na drugim planie, bądź w filmach przebiegających jak meteory przez ekrany, staje się jednym z najciekawszych i najbardziej popularnych artystów ekranu. O przeobrażeniu tym zdecydowały trzy role: Stanisława Wokulskiego w LALCE, Augusta II Mocnego w HRABINIE COSEL i hetmana Sobieskiego w PANU WOŁODYJOWSKIM.

W szkicu *Gwiazd naszych opisanie* zamieszczonym w „Ekranie" Anna Boska nadzwyczaj trafnie określa przyczyny tego sukcesu. „Musiało zatem być w jego rolach coś, co ten aplauz wywołało – pisze autorka – a co oceniać by można w kategoriach nie tylko estetycznych. Otóż po inwazji tzw. chłopca, który to termin oznaczał nie tyle wiek, co infantylizm i brak psychicznej stabilizacji, był w filmie polskim urodzaj na osobników wyalienowanych, rozchwianych od środka, następnie zaś cykl bohaterów teoretycznie ze wszech miar godnych podziwu, którzy rozpłynęli się jednak w anonimowości, niezdolni zaangażować widza emocjonalnie



Hrabina Cosel reż. Jerzego Antczaka.



Hrabina Cosel reż. Jerzego Antczaka. Jadwiga Barańska i Mariusz Dmochowsk

z różnych przyczyn, anemiczni i jednowymiarowi. Dmochowski rozbija tę monotonię. Jest to bowiem aktor, o którego oryginalności przesądza nie tylko imponująca postura i zamaszysty gest, ale przede wszystkim sugestywność wzruszeń, intensywność środków wyrazu poddanych jednak kontroli, wolnych od rodzajowych przejaskrawień".

Wraz z Mariuszem Dmochowskim wkracza do polskiego filmu postać mężczyzny silnego (co nie znaczy, że zwycięskiego), dominującego nad otoczeniem, świadomego celów, jakie pragnie osiągnąć. Mężczyzny będącego równocześnie silną indywidualnością. Owa siła charakteru, mocno podkreślana indywidualność – oto cechy wspólne dla tak niepodobnych do siebie postaci, jakie Dmochowski stworzył w filmie: Wokulskiego, Augusta Mocnego i Sobieskiego.

Rzecz jasna, na czoło wybija się tutaj postać Wokulskiego. Reżyser Wojciech Has i Mariusz Dmochowski dokonali zabiegu cokolwiek ryzykownego, mianowicie zdecydowali się działać niejako na przekór zbiorowej wyobraźni. Bo przecież w umysłach milionów czytelników *Lalki* Wokulski jawił się raczej jako romantyk, nieszczęśliwy kochanek, a wreszcie samobójca ginący pod ruinami zamku. Tymczasem nie romantyzm, nie poczucie tragicznej, przegranej miłości, nie marzycielstwo dominują w postaci Wokulskiego, takiej, jaką powołał do ekranowego życia Dmochowski. Już sylwetka bohatera odbiega od powszechnych wyobrażeń; filmowy Wokulski jest masywny, barczysty, cokolwiek ociężały. W pierwszej chwili nawet robi wrażenie człowieka nieprzystępnego i niesympatycznego. Musimy poznać go bliżej, zżyć się z nim, aby odkryć w nim utajone pokłady wrażliwości, sentymentów, ba nawet marzycielstwa, które nie tkwi jednak na powierzchni. Wokulski – jakiego poznajemy – to człowiek czynu, organizator, obywatel wybiegający myślą w przyszłość, prężny umysł otoczony ludźmi małymi, ograniczonymi, widzącymi jedynie swoje doraźne interesy. Swój romans z Izabelą Łęcką rozgrywa w sposób niezręczny, kanciasty, jak gdyby z góry przesądzający o późniejszej porażce. Zarzucono mu nawet, że był nazbyt zimny w scenach, które powinny wszak być scenami miłosnymi! Jest w tych zarzutach trochę prawdy. Ale czy taki właśnie Wokulski nie jest postacią fascynującą?

Jednakże ci, których Dmochowski zawiódł w rolach kochanków mają podstawy dla swych krytycznych opinii – nie jest on bowiem typowym amantem. Patrząc na niego zawsze odnosimy wrażenie, że sprawy osobiste nie są najważniejsze, że w istocie zaprzątają go sprawy szersze, ogólniejsze – i jednak – z punktu widzenia kreowanych przez niego postaci – ważniejsze. Kiedy w kostiumie hetmana Sobieskiego wypowiada słowo „ojczyzna", brzmi to głęboko i przekonywająco.



Przygody pana Michała reż. Pawła Komorowskiego (TV)



Lalka reż. Wojciecha Hasa.

Lalka reż. Wojciecha Hasa.

Kazimierz Fabisiak

Debiutował w 1956 roku rolą Kunickiego w NIKODEMIE DYZMIE. Następne role w filmach: CZŁOWIEK NA TORZE, 1957 (kolejarz); ZIMOWY ZMIERZCH, 1957 (epizod); ZIEMIA, 1957 (ksiądz); POŻEGNANIE Z DIABŁEM, 1957 (adwokat Glocerek); SKARB KAPITANA MARTENSA, 1957 (Dominik); HISTORIA JEDNEGO MYŚLIWCA, 1958; DESZCZOWY LIPIEC, 1958; POŻEGNANIA, 1958; NOC POŚLUBNA, 1959 (właściciel młyna); MIEJSCE NA ZIEMI, 1960 (Edmund); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (dyspozytor); MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW, 1961 (ksiądz Brym); MILCZĄCE ŚLADY, 1961 (Walczak); DWAJ PANOWIE „N", 1962 (Kaczmarek); DRUGI BRZEG, 1962 (Strażnik więzienny Gądek); GŁOS Z TAMTEGO ŚWIATA, 1962 (majster malarski); MIĘDZY BRZEGAMI, 1963 (Filip); PAMIĘTNIK PANI HANKI, 1963; MILCZENIE, 1963 (proboszcz); MÓJ DRUGI OŻENEK, 1964 (Franek); WIANO, 1964 (Kasperski); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (Szulc); GORĄCA LINIA, 1965 (minister Larysz); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966 (mecenas); PIEKŁO I NIEBO, 1966; ŚCIANA CZAROWNIC, 1967 (Wierszycki); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOWĄ, 1970 (przeor); ALBUM POLSKI, 1970 (profesor); PIERŚCIEŃ KSIĘŻNEJ ANNY, 1971 (Kalep). Wystąpił także we francuskim filmie OBIETNICA PORANKA, 1970 (rybak holenderski).



Należy do tych aktorów, których nazwiska nieustannie pojawiają się w czołówkach filmów, a jednak mało się o nich mówi, uznając ich udział w kolejnym filmie za rzecz najzupełniej oczywistą. Lista ról Kazimierza Fabisiaka jest imponująca, znajdują się na niej tak ważne dla powojennej kimematografii polskiej tytuły jak: CZŁOWIEK NA TORZE, POŻEGNANIA i MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW. Stworzył on wiele epizodycznych postaci także w filmach mniej znanych, szybko zapominanych.

Gra zazwyczaj mężczyzn niemłodych, zgorzkniałych, szorstkich, nie znajdujących dla siebie właściwego miejsca w społeczeństwie. Weźmy dla przykładu księdza Bryma z MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW. Widzimy go na ekranie, otoczonego przez kilkoro dzieci; jak dowiadujemy się, są to dzieci spalonego na stosie opodal klasztoru księdza Garnca, oskarżonego o zmowę z diabłem. Ksiądz Brym wyraża swoje przygnębienie i osobliwą rezygnację. Znać, że straszliwy los jego poprzednika na tym stanowisku przejmuje go nadal. Z faktu, że zajął się troskliwie dziećmi straconego kapłana można by wyciągnąć wniosek, że nie podziela całkiem przekonania o jego winie. Udziela się nam jego stan przygnębienia, trwogi, a zarazem pewnego zobojętnienia. Jest więc człowiekiem, który ma za sobą większą część życia, niejedno widział, pragnie jedynie w tej chwili przede wszystkim egzystować w spokoju, wypełniając skrupulatnie swe obowiązki. Na tle białego księżycowego pejzażu otaczającego klasztor niepokojąco rysuje się czarna postać księdza Bryma.

Kazimierz Fabisiak ma zresztą szczęście do ról duchownych. W 1956 roku zagrał rolę księdza w ZIEMI Jerzego Zarzyckiego. A w siedem lat później, Kazimierz Kutz powierzy mu rolę proboszcza w swym filmie MILCZENIE. Fabisiak stworzył w nim swoją najwybitniejszą rolę i jedną z najlepszych ról w powojennej kinematografii polskiej.

I w tym filmie jest znowu człowiekiem starym, zmęczonym, zgorzkniałym. W małej mieścinie, w której pełni funkcję proboszcza, ludzie nie przejawiają nadmiernej gorliwości religijnej; kościół jest pustawy, wokół kapłana rozpościera się strefa chłodu i zobojętnienia. Proboszcz jest samotny, bezradny, świadomy bliskiego kresu życia.

Oto wydarza się nieszczęście: wybuch niewypału pozbawia wzroku małego włóczęgę-sierotę, mieszkającego z braciszkiem w szopie na peryferiach. Niektórzy z mieszkańców pamiętają, że chłopak drażnił się z nielubianym księdzem, chodzą pogłoski, że nawet groził mu śmiercią. Wybuch pocisku jest zatem widomym „palcem

Bożym". Proboszcz został pomszczony. Incydent stwarza atmosferę zainteresowania wokół plebanii i kościoła. Proboszcz staje się bohaterem wszystkich rozmów. W tym samym czasie ślepca otacza niechęć i nieufność, jako ofiarę wyroku nieba.
Stary ksiądz wie doskonale, że jest świadkiem zbiorowej psychozy nie mającej uzasadnienia w faktach. Mógłby dopomóc zaszczutemu chłopcu, ale milczy. Dlaczego? Film nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Obawa przed utratą niespodziewanej popularności? Nieumiejętność znalezienia właściwych słów? Starczy egoizm, zamknięcie we własnej skorupie?
Kazimierz Fabisiak kreśli sylwetkę księdza w sposób kontrowersyjny. Stary proboszcz wyrządza swoim postępowaniem krzywdę, ale sam jest także godzien litości. Nie potrafi już wyjść z roli, którą mu narzucono. Czyni w tym kierunku niezręczne kroki, waha się, ostatecznie daje za wygraną. Zasklepia się w milczeniu. Rola stworzona przez Fabisiaka ma wyraźną linię rozwojową. Proboszcz, którego widzimy na początku filmu w postaci zgorzkniałego, ale witalnego starca – powoli osuwa się w naszych oczach. Film zamienia się w studium zniedołężnienia, rozpaczliwej samotności. Ksiądz jest odpychający, lecz zarazem głęboko przejmujący, a przede wszystkim prawdziwy w swoich najdrobniejszych odruchach.
Myślę, że ta umiejętność stwarzania postaci doskonale podpatrzonych, wziętych z życia sprawia, że reżyserzy powierzają Fabisiakowi role mężczyzn z ludu reprezentujących najrozmaitsze zawody. Był dwukrotnie kolejarzem (w CZŁOWIEKU NA TORZE i ZIMOWYM ZMIERZCHU), szyprem Dominikiem w SKARBIE KAPITANA MARTENSA, młynarzem w NOCY POŚLUBNEJ, a wreszcie wiejskim szewcem Filipem w filmie MIĘDZY BRZEGAMI.
Tej ostatniej roli należy poświęcić więcej uwagi, pomimo że Fabisiak zagrał ją w filmie zupełnie nieudanym. Jednakże często się zdarza, że aktor tworzy wybitną kreację w utworze filmowym, który poza tą rolą nie może wykazać się żadnymi innymi walorami. Ów wiejski szewc, spieszący na pomoc umierającemu dziecku, został przez Fabisiaka nakreślony w sposób szczególnie autentyczny, jest w nim starczy upór, zawziętość, a równocześnie bezsilność spowodowana wiekiem. Ta właśnie ustawiczna walka pomiędzy energią a zniedołężnieniem nadaje realistycznym i rodzajowym postaciom kreowanym przez Fabisiaka wymiar tragiczny.

Potem nastąpi cisza reż. Janusza Morgensterna. Barbara Sołtysik i Kazimierz Fabisiak.



Edmund Fetting

Debiutował w 1954 roku jako narrator w filmie PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ. Następne role filmowe: NIKODEM DYZMA, 1956 (Wandryszewski); WOLNE MIASTO, 1958; MIEJSCE NA ZIEMI, 1960; SAMSON, 1961; ZADUSZKI, 1961 (Michał); DALEKA JEST DROGA, 1963; ZBRODNIARZ I PANNA, 1963 (cywilny pracownik MO Kapliński); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (Aquillar, kawaler maltański); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (redaktor Rydz); GŁOS MA PROKURATOR, 1965 (prokurator); POPIOŁY, 1965 (urzędnik austriacki); LENIN W POLSCE, 1966 (Hanecki); KATASTROFA, 1966 (Rowicki); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE odcinek CAFE ROSE, 1969, (Christopulos); ZNICZ OLIMPIJSKI, 1970 (Szef Gestapo w Zakopanem); OSTATNI ŚWIADEK, 1970 (Goltz); LOKIS, 1970 (pastor Wittenbach); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (Buvin).



Bywalcy teatralni pamiętają Edmunda Fettinga ze złotego okresu Teatru Wybrzeże w Gdańsku – Gdyni, z lat, w których dyrekcję sprawował Zygmunt Hübner, zapewniając kierowanym przez siebie scenom najwyższy poziom. W skład zespołu aktorskiego wchodził Zbigniew Cybulski, wśród reżyserów współpracujących ze scenami Wybrzeża znajdował się Andrzej Wajda. On właśnie wyreżyserował w 1958 roku w Gdyni *Kapelusz pełen deszczu* Gazzo z Edmundem Fettingiem i Zbigniewem Cybulskim w rolach głównych, a w dwa lata później *Hamleta* z Fettingiem w tytułowej roli.

Na scenach Wybrzeża Edmund Fetting stworzył swe najwybitniejsze role: Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*, Pola w *Kapeluszu pełnym deszczu* i Joego w *Zabawie jak nigdy*. Krytyk teatralny Aleksander W. Kral tak pisał w „Teatrze": „Edmund Fetting, który mocno mnie zainteresował jako Banko w *Makbecie* – w *Zbrodni i karze* mógł niemal zachwycić. Był niespodzianką aktorską przedstawienia, które Raskolnikow istotnie prowadził nie schodząc niemal ze sceny. Idealny w sylwetce zewnętrznej, o napiętych gorączką nerwach, dynamiczny, chorobliwie skupiony, a jednocześnie rozdygotany wewnątrz i wybuchowy – potrafi przetransponować genialną analizę Dostojewskiego na gest, nerwowy odruch, rytm kroku, spojrzenia, ruchy głowy czy wreszcie poszczególne intonacje".

Inny krytyk, Jan Paweł Gawlik, po obejrzeniu *Zbrodni i kary* na scenie Wybrzeża napisał: „Raskolnikow w gdańskiej inscenizacji jest jednym z tych, którzy chodząc ulicami naszych miast z najlepszą opinią i tradycjami rodzinnego domu burzą nagle kruchy gmach dobra i zła, ponieważ szukają gwałtownie samookreślenia; a porządek świata wydaje im się zbyt niedoskonały na to, aby był obowiązujący".

Obaj krytycy doskonale scharakteryzowali aktorstwo Fettinga; to wewnętrzne rozgorączkowanie, rozedrganie dające znać o sobie na zewnątrz jedynie skąpymi gestami, jakimiś zwykłymi odruchami układającymi się w całkiem potoczny sposób bycia. W *Kapeluszu pełnym deszczu* reżyserowanym przez Andrzeja Wajdę, Polo, zakochany w żonie swego brata, zachowuje się w sposób cokolwiek łobuzerski, odrobinę cyniczny, a przecież raz po raz pozwala na niedyskretne spojrzenie w głąb swej duszy; tam aż kipi namiętność...

Film dość wcześnie zauważył Fettinga, ale przez długie lata obdarowywał go epizodami bez znaczenia. Jedynie w dwóch filmach: ZADUSZKACH Tadeusza Konwickiego i ŻYCIU RAZ JESZCZE Janusza Morgensterna stworzył on role pozwalające się domyślać właściwych umiejętności aktorskich tego wybitnego artysty. Rola Michała w ZADUSZKACH wydaje się najbardziej interesująca. Fetting kreuje postać byłego partyzanta. Po latach przyjeżdża on do miasteczka, z którym związane są jego wspomnienia, spędza w hoteliku noc z młodą kobietą. Leżąc obok siebie raz po raz cofają się w przeszłość. Fetting nakreślił postać Michała w sposób zaskakująco liryczny, ciepły, delikatny. Zgubił całkowicie ów ton odrobinę szelmowski, cyniczny, jaki odnajdywaliśmy w wielu kreowanych przez niego postaciach. Nie popadł jednak w łzawy liryzm, niebezpieczny dla tych, którzy oddają się wspomnieniom. Stworzył postać pełną delikatności, a równocześnie zwartą, męską, zdecydowaną w rysunku.

Rolą redaktora Rydza w filmie ŻYCIE RAZ JESZCZE Edmund Fetting nawiązuje do licznych postaci negatywnych, jakie w ciągu swej kariery aktorskiej stworzył na scenach teatralnych i przed kamerami telewizji. Redaktor Rydz to przebiegły koniunkturalista, człowiek pozbawiony skrupułów, wykorzystujący każdą okazję dla ugruntowania własnej pozycji, choćby nawet kosztem innych. Pojęcie etyki zawodowej jest dla niego pojęciem najzupełniej względnym. A równocześnie – jak we wszystkich właściwie rolach – Edmund Fetting obdarza swojego bohatera pewną dozą wdzięku, czyni go postacią atrakcyjną, jak gdyby ukrywającą swe właściwe atuty. Nic dziwnego, że jego matrymonialne plany zostają uwieńczone powodzeniem.

Dobrze przyjęta przez krytykę została także rola Fettinga w filmie GŁOS MA PROKURATOR (grał w nim właśnie prokuratora), a także rola Haneckiego w filmie LENIN W POLSCE.

Zaduszki reż. Tadeusza Konwickiego.

Dzikie palmy Williama Faulknera (TV). Nina Andrycz i Edmund Fetting.

Tadeusz Fijewski

Debiutuje w 1927 roku w filmie ZEW MORZA, a następnie gra małe role w następujących filmach: DZIKUSKA; KROPKA NAD I; PRZEDWIOŚNIE, 1928; MOCNY CZŁOWIEK, 1929; POD BANDERĄ MIŁOŚCI, 1929; URODA ŻYCIA, 1930. W 1932 roku zagrał główną rolę warszawskiego gazeciarza w LEGIONIE ULICY, następnie zaś wystąpił w epizodach w filmach: 10 PROCENT DLA MNIE, 1932; PROKURATOR ALICJA HORN, 1933; MŁODY LAS, 1934; CÓRKA GENERAŁA PANKRATOWA, 1934; DWIE JOASIE, 1935; NIE MIAŁA BABA KŁOPOTU, 1935; TAJEMNICA PANNY BRINX, 1936; TRÓJKA HULTAJSKA, 1937; FLORIAN, PAWEŁ I GAWEŁ, 1938; KŁAMSTWO KRYSTYNY, 1939. Po wojnie kreuje rolę warszawskiego chłopaka, Bronka, w filmie ULICA GRANICZNA (1949), następnie zaś gra epizody w następujących filmach: POD GWIAZDĄ FRYGIJSKĄ, 1955 (wartownik); NIKODEM DYZMA, 1956 (inspektor policji Jarec); PĘTLA, 1958 (pijak Władek). Role komediowe i dramatyczne w filmach: KALOSZE SZCZĘŚCIA, 1958 (Hipek); ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU, 1958 (Mazurkiewicz); INSPEKCJA PANA ANATOLA, 1959 (Anatol); PAN ANATOL SZUKA MILIONA, 1959 (Anatol); DOM BEZ OKIEN, 1962 (Jankowski); ZŁOTO, 1962 (Edzio); CZARNE SKRZYDŁA, 1962 (inżynier); PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI, 1964 (doktor Rhode); LENIN W POLSCE, 1965 (sekretarz więzienia); TRZY KROKI PO ZIEMI, 1965 (Majchrowski); LALKA, 1968 (Ignacy Rzecki); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (Czereśniak); JESZCZE SŁYCHAĆ ŚPIEW I RŻENIE KONI, 1971 (Bajwoluk).



O karierze aktorskiej Tadeusza Fijewskiego zadecydował przypadek. Maszynista teatralny, mieszkający w tej samej co i on kamienicy, werbował młodocianych statystów. Wybór padł także i na Fijewskiego. W taki to sposób stanął na deskach scenicznych – i już na nich pozostał. Był to rok 1921; Teatr Polski wystawiał *Chorego z urojenia* Moliera z Aleksandrem Zelwerowiczem w roli głównej. W sześć lat później nastąpił debiut Fijewskiego przed kamerami filmowymi.

„W roku 1927 – wspomina Tadeusz Fijewski – reżyser Henryk Szaro powierzył mi rolę w filmie ZEW MORZA. Główne role objęli: Maria Malicka i Jerzy Marr. Ja przedstawiałem bohatera filmu w wieku pacholęcym. W prologu poprzedzającym zasadniczą akcję, rozgrywającą się w ileś lat później, pojawiłem się na ekranie pochłonięty lekturą powieści podróżniczych i pod wpływem tych lektur uciekłem z domu w świat. Na tym moja rola się kończyła. Debiut spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem; posypały się dalsze propozycje. Grałem później w takich filmach jak KROPKA NAD I, PRZEDWIOŚNIE, PONAD ŚNIEG, CÓRKA GENERAŁA PANKRATOWA, MŁODY LAS, KŁAMSTWO KRYSTYNY... Ale najlepiej wspominam LEGION ULICY. Postać gazeciarza, którą tam stworzyłem, zyskała mi przydomek złotowłosego urwisa ekranu".

Po wojnie zmienia się charakter postaci kreowanych przez Tadeusza Fijewskiego. Mamy tutaj warszawską, rodzajową sylwetkę Bronka Cieplikowskiego z ULICY GRANICZNEJ przypominającą tak bardzo gazeciarza z LEGIONU ULICY, postacie farsowe w rodzaju bohatera serii przygód Anatola, ale spotykamy także tragiczną postać pijaka z PĘTLI Wojciecha Hasa. Rolami, które sam Fijewski wysoko ceni w swym dorobku są: doktor Rhode w PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI, emeryt w TRZECH KROKACH PO ZIEMI i Rzecki w LALCE.

„Nie, nie robię różnicy między farsą a dramatem – mówi Tadeusz Fijewski. Na scenie grywam z ochotą postacie zarówno komediowe jak i tragiczne. Nie zawsze zresztą łatwo dokonać takiego podziału. Czy na przykład Gogo w sztuce *Czekając na Godota*, to była postać komediowa czy tragiczna? Zapewne i jedno i drugie. W *Pamiętniku szubrawca* gram rolę starego, emerytowanego generała. Jest to postać, której komizm wynika z jej potworności. Podobnie Pluszkin w *Martwych duszach*, postać, która na mnie oczekuje. Chciałbym ją potraktować tak, aby było to studium skąpstwa dochodzącego do absurdu, aby powstała postać groteskowo-komiczna, czy też tragiczno-komiczna. Cenię sobie charaktery, cenię sobie wyraźne namiętności. Dlaczego w filmie nie stworzyłem takich właśnie komicznych postaci? Może po prostu role, które mi oferowano, nie dawały takich możliwości".

Tak, trzeba przyznać, że film nie dał dotąd Fijewskiemu zbyt wielu szans stworzenia kreacji równych tym, jakie stworzył na scenie teatralnej. Może z jednym wyjątkiem: roli Władka w PĘTLI Wojciecha Hasa. Niezapomniana jest maska twarzy Władka, niegdyś najlepszego saksofonisty w kraju, dzisiaj alkoholika wałęsającego się po knajpach w nadziei zdobycia kieliszka wódki. W twarzy tej pijacka przymilność i kokieteria łączy się z grymasem cierpienia, niejasną świadomością własnej sytuacji, ruiny, poniżenia. Opowieść Władka o białym pokoju bez klamek w zakładzie leczniczym dla alkoholików – to poufałe, niemal pogodne wyznanie – jest czymś wstrząsającym, da się porównać chyba tylko z konfidencjami Marmieładowa w *Zbrodni i karze* Dostojewskiego. Władek zwierza się Kubie (Gustaw Holoubek) ze spokojem, niemalże z przyjemnością, jednakże w jego oczach wyczytać możemy ostateczne

umęczenie, lęk, osaczenie. Opowieść ta jest jednym z najbardziej wstrząsających epizodów w polskiej kinematografii. O ile Gustaw Holoubek prezentuje w tym filmie dramat bardziej metaforyczny, ogólnoludzki – o tyle postać Władka stanowi studium ruiny biologicznej, powolnego staczania się w przepaść, przy zachowaniu pełnej świadomości tego procesu.
Jest rzeczą osobliwą, że Fijewski sięgający tak chętnie po postacie ludowe: chłopaków z przedmieścia, robotników, pozbawia je całkiem ekspansywności, witalności, właściwej na ogół ludziom tego środowiska. Są one zazwyczaj pasywne, bierne, ustawicznie zatroskane, co najwyżej nadrabiające miną. Wrażliwy, pechowy Grzelak kreowany przez Fijewskiego w radiowym serialu *Matysiakowie* został skontrastowany przez autorów audycji z jego przyjacielem, Józefem Matysiakiem, którego cechuje życiowy optymizm, pewność siebie, świadomość odpowiedzialności wynikającej z zajmowanego stanowiska.
W postaciach kreowanych przez Fijewskiego jest coś dekadenckiego, schyłkowego, ale to właśnie przesądza o wielkim uroku, atrakcyjności tych ról. We wszystkim co robi Fijewski na scenie czy w filmie odnaleźć można cień Gogo z filozoficznej tragikomedii Becketta, cień tego niepotrzebnego nikomu włóczęgi, którego jarmarczne miny i zagrania trafiają w pustkę.

Pierwszy dzień wolności reż. Aleksandra Forda.



Lalka reż. Wojciecha Hasa.



Ryszard Filipski



Debiutował w 1955 epizodyczną rolą w GODZINACH NADZIEI, a następnie zagrał epizod w ZEMŚCIE, 1957. Duże role zagrał w następujących filmach: KONIEC NOCY, 1957 (Edek); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (Matuszka); DRUGI CZŁOWIEK, 1961 (epizod); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966 (Kotwa); CIERPKIE GŁOGI, 1966 (Gilarz); CHUDY I INNI, 1967 (Ślązak); JOWITA, 1967 (milicjant); WYCIECZKA W NIEZNANE, 1968 (Andrzej); MOLO, 1969 (Andrzej Rudnicki); ZBRODNIARZ, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ, 1969 (Kwaskowski); TYLKO UMARŁY ODPOWIE, 1969 (kapitan Wójcik); POŁUDNIK ZERO, 1971 (porucznik Bartkowiak).

„Lubię rolę Staszka w CIERPKICH GŁOGACH i nadal myślę o niej ze wzruszeniem – mówi Ryszard Filipski w wywiadzie dla tygodnika «Film» – Grałem dwie postacie Staszka: młodego chłopaka i dojrzałego mężczyzny, który wraca do swojej wsi po siedmiu latach... To była rola o dużym ładunku wewnętrznym. Próbowałem grać samą obecnością na ekranie. Przypominam o tym dlatego, że dzięki tej roli pozbyłem się pieczątki aktora od morderstw, bijatyki i gwałtów". A dalej, cofając się do swego debiutu filmowego w KOŃCU NOCY – Ryszard Filipski wspomina: „Właśnie Edek, którego grałem, jeden z bohaterów tego filmu – silny, bezwzględny – sprawił, że zaszufladkowano mnie do typu brutalnych mężczyzn. Następne role proponowano mi mniej więcej tak: Czy może pan przyjechać na piątek? Pytałem wówczas, po co? Odpowiedź brzmiała: rola niewielka, ale dla filmu ważna, a dla pana to drobiazg – trzeba udusić jedną panią".

Wypowiedź ta doskonale oddaje istotę zagadnienia. Ryszard Filipski zdaje sobie sprawę, że mógłby grać samą sylwetką, aparycją, charakterystycznym gestem. Nawet bez specjalnego wysiłku i bez skomplikowanych zabiegów jest już postacią, która wypełnia kadr filmowy, stwarza określoną atmosferę, określa czas i środowisko, w którym akcja się toczy. Niezbyt wysoki, solidnie zbudowany, z twarzą o tzw. grubych rysach, Filipski istotnie wydaje się predystynowany do kreowania osobników z peryferii.
Tymczasem, kiedy spojrzymy na artystyczny życiorys Ryszarda Filipskiego uderzy nas różnorodność postaci, wielostronność jego zainteresowań. Na scenach Krakowa grywał postacie tak odległe od typu brutalnego mężczyzny, jak: Figaro, Papkin czy Caramanchele z *Zielonego Gila*. Na ekranach telewizji występował jako znakomity odtwórca poetyckich piosenek Bułata Okudżawy. Odwiedził wiele miast ze swoją interpretacją *Raportu z Monachium* Andrzeja Brychta. Ta właśnie rola (podwójna, gdyż Filipski wystąpił także jako reżyser tego obszernego monologu) zyskała mu ogromną popularność.
Ryszard Filipski zagrał główną rolę w WYCIECZCE W NIEZNANE Jerzego Ziarnika, będącą adaptacją noweli Andrzeja Brychta. Jeżeli nawet adaptacja ta spotkała się z wieloma zarzutami – to przecież trzeba przyznać, że odtwórca roli głównej dobrany został bezbłędnie. Ryszard Filipski stwarza bowiem w WYCIECZCE

Molo reż. Wojciecha Solarza. Ewa Pokas i Ryszard Filipski.





Wycieczka w nieznane reż. Jerzego Ziarnika. Małgorzata Niemirska i Ryszard Filipski.

W NIEZNANE postać jak gdyby wyjętą z prozy Brychta: jest z gruba ciosany, patrząc z zewnątrz – zdecydowanie ainteligencki. Trudno w ogóle uwierzyć, że zajmuje się pisaniem. Czytelnik oczekuje, że dowie się za chwilę, w jaki sposób przez tę zewnętrzną skorupę zdołała się przebić wrażliwość, jakiś skrywany dramat. Otóż nie. Oryginalność propozycji Filipskiego (a równocześnie zgodność z brychtowskim modelem) polega na tym, że stwarzany przez niego bohater jest właściwie do końca niezbyt wrażliwy, niezbyt sympatyczny, a w sumie, dość w swych reakcjach prymitywny. I pozostając takim do końca – ów Andrzej pokazuje nam, w jaki sposób pewne bodźce zewnętrzne oddziaływają na niego, wytrącają go z równowagi, wprowadzają w stan napięcia.

Nie wydaje się, aby bohater WYCIECZKI W NIEZNANE potrafił dokładnie przeanalizować swoje odczucia, jest tu w większym stopniu naturą instynktowną niż refleksyjną. Taka jest zapewne jego proza, o której nic z filmu się nie dowiadujemy. A jednak nie można jego odczuciom odmówić siły i słuszności. To poczucie niesmaku, niepokoju, niezgody na dotychczasowe życie, jakie ogarnia go po zwiedzeniu Oświęcimia – udziela się i wydaje się zrozumiałe.



Cierpkie głogi reż. Janusza Weycherta.

W sposób bardziej wycieniowany zagrał Filipski swoją następną dużą rolę – Andrzeja Rudnickiego w filmie MOLO Wojciecha Solarza. Bohater MOLA jest inżynierem-konstruktorem okrętowym. W dniu wodowania „swego" statku, kiedy już wiadomo o pomyślnym przebiegu próby, inżynier popada w stan specyficznej melancholii, bezwładu, niechęci do dotychczasowego trybu życia. Uświadamia sobie upływ czasu, swoje zapóźnienie w stosunku do młodych, którzy wystartowali wcześniej. Rozbudzona wyobraźnia bohatera stwarza osobliwe sytuacje. Kierując się tradycyjnymi kryteriami można by oczekiwać, że ów bohater z wyobraźnią pojawi się na ekranie w postaci młodego mężczyzny o wrażliwym, uduchowionym obliczu. Reżyser, chcąc uniknąć szablonu postąpił jednak inaczej, do roli Andrzeja Rudnickiego zaangażował właśnie Filipskiego. Na skutek tej decyzji postać bohatera stała się trudniejsza do zaakceptowania, jak gdyby bardziej hermetyczna. Trudno ją zrazu rozszyfrować, przeniknąć. Nie zgadza się z nawykami, jakimi kierujemy się przy klasyfikowaniu ludzi.

Obie jednak duże role filmowe Ryszarda Filipskiego w WYCIECZCE W NIEZNANE i w MOLU świadczą, że aktor ten nie został zamknięty w obrębie raz na zawsze ustalonych typów i sytuacji, że ma szansę grać jak gdyby na przekór własnym warunkom fizycznym. A to jest doniosła szansa.

Aleksander Fogiel

Debiutował rolą Apostoła w BAZIE LUDZI UMARŁYCH, 1958. Dalsze role zagrał w następujących filmach: KRZYŻ WALECZNYCH nowela druga pt. PIES, 1959 (kapral Buśko); ZOBACZYMY SIĘ W NIEDZIELĘ, 1959 (szofer Roman); RANCHO „TEXAS", 1959 (weterynarz); NIKT NIE WOŁA, 1960 (włóczęga „Burmistrz"); KRZYŻACY, 1960 (Maćko z Bogdańca); WALET PIKOWY, 1960 (radca); SZATAN Z SIODMEJ KLASY, 1960 (ksiądz); SZKLANA GÓRA, 1961 (ojciec); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (Wesołek); LUDZIE Z POCIĄGU, 1961 (handlarz); HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1961 (starszy strażnik grodu); OGNIOMISTRZ KALEŃ, 1961 (karczmarz); ZŁOTO, 1962 (Stary); I TY ZOSTANIESZ INDIANINEM, 1962 („wujek" Eligiusz); JADĄ GOŚCIE JADĄ, 1962; SPOTKANIE W „BAJCE", 1962 (były sierżant); MANSARDA, 1963; WEEKENDY, 1963 (sklepikarz); MILCZENIE, 1963; NAPRAWDĘ WCZORAJ, 1963 (restaurator); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (sędzia I); NAGANIACZ, 1964 (Budyta); SKAPANI W OGNIU, 1964 (Milutin); GIUSEPPE W WARSZAWIE, 1964; AGNIESZKA 46, 1964 (Paszczuk); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (szlachcic hiszpański); WYSPA ZŁOCZYŃCÓW, 1965 (komendant MO); PIEKŁO I NIEBO, 1966 (epizody); KATASTROFA, 1966 (Fryc); DON GABRIEL, 1966 (Taborek); SOBÓTKI, 1966 (pułkownik); POWRÓT NA ZIEMIĘ, 1967 (epizod); ZWARIOWANA NOC, 1967 (Józef); KOCHAJMY SYRENKI, 1967 (Małpczak); JOWITA, 1967 (Pluciński); SAMI SWOI, 1967 (wójt); JULIA, ANNA, GENOWEFA, 1968 (Dziwisz); ŻYWOT MATEUSZA, 1968 (gospodarz); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOWĄ, 1970 (Jóźwiak); PARAGON, GOLA, 1970 (Łopotek).

W dorobku naszej kinematografii znalazł się dość osobliwy film, który wywołał maksymalną ilość sprzecznych opinii krytycznych i przyniósł równocześnie niespotykaną w jednym obrazie ilość świetnych kreacji aktorskich. Piszący te słowa przychyla się do zdania tych, którzy ten film wysoko oceniali. W dyskusyjnym rozgardiaszu zapomniano wielekroć o rolach, które uprawdopodobniały sytuacje, z punktu widzenia realiów być może nieprawdopodobne. Chodzi o BAZĘ LUDZI UMARŁYCH Petelskiego. Role Warszawiaka, Dziewiątki, Zabawy, Apostoła powstałe w tym filmie stanowią najwybitniejsze bodaj osiągnięcia w dotychczasowym dorobku Emila Karewicza, Leona Niemczyka, Zygmunta Kęstowicza i Aleksandra Fogla.

Szczególnie interesujący jest przypadek ostatniego z wymienionych tu aktorów: debiut, a zarazem jeden z najwybitniejszych sukcesów polskiego aktorstwa filmowego. Znaczenie roli Apostoła w BAZIE LUDZI UMARŁYCH wybiega daleko poza problematykę samego filmu. Aleksander Fogiel rozwiązał tutaj problem ekspresji filmowej, zdołał stworzyć mocną, sugestywną postać, nie wyrzekając się dyskrecji i umiaru.

Debiut filmowy poprzedziła wieloletnia wędrówka przez sceny Wrocławia, Jeleniej Góry, Częstochowy, Poznania, Szczecina. Sukces w filmie nastąpił więc dosyć późno. Mimo bogatej scenicznej przeszłości i późnego debiutu na ekranie – w filmowych rolach Fogla ani śladu teatralnego szerokiego gestu, teatralnej mimiki, podkreślającej każdą intencję kwestii. Fogiel kreśli postać Apostoła jak gdyby mimochodem, marginesowo; wydaje się wyobcowany, całkowicie pochłonięty sobą. Trudno nawet ten sposób gry nazwać oszczędnym, to niemal całkowite wyciszenie, unieważnienie się. A jednak mimo to, czy raczej dzięki temu, ten stary drwal, rozczytany w Biblii, rozrasta się, staje się jakimś uosobieniem przeznaczenia zgromadzonych w bazie ludzi.

Fogiel jest zamknięty w sobie, ale na zewnątrz osobowość jego promieniuje, wywiera silny wpływ, podbija otoczenie. Gra Aleksandra Fogla sprowadza się do niewielkiej ilości „znaków" (pieszczotliwe ruchy palców podczas znakomitej sceny gotowania zupy, pełne namaszczenia poruszenia wargami podczas lektury Biblii, celebrowanie najprostszych czynności przy równoczesnym ironicznym dystansie wobec tej ceremonialności, łagodny, apostolski uśmiech), są to jednak środki stosowane bezbłędnie.

Nie znamy zresztą języka, którym moglibyśmy posługiwać się swobodnie, mówiąc o sztuce aktorskiej. Wszystkie określenia są jedynie orientacyjnymi znakami. Podobnie jak nie istnieje płaszczyzna ścisłego porozumienia pomiędzy reżyserem i aktorem. Antonioni powiedział: „Moja ulubiona metoda polega na tym, by zyskiwać pewne rezultaty w sposób jak gdyby potajemny. Chodzi tu o wydobycie z aktora możliwości, które w nim istnieją, a o których on sam nie wie; oddziaływanie nie na jego inteligencję, lecz na jego instynkt. Można dojść wręcz do tego, że się oszukuje aktora, żądając odeń jednego, a otrzymując coś zupełnie innego". Nie wiem, czy taki właśnie jest styl pracy Petelskiego, ale aktorstwo Fogla jest właśnie taką magią oddziaływującą potajemnie, ale nieomylnie.



Nikt nie woła reż. Kazimierza Kutza.



Zwariowana noc reż. Zbigniewa Kuźmińskiego. Jerzy Karaszkiewicz i Aleksander Fogiel.

Skąpani w ogniu reż. Jerzego Passendorfera. Tadeusz Pluciński i Aleksander Fogiel.

Ignacy Gogolewski

Debiutował w 1953 roku w noweli CENA BETONU, wchodzącej w skład dyplomowego filmu absolwentów PWSTiF pt. TRZY OPOWIEŚCI. Następnie zagrał epizodyczne role w filmach: ZACZAROWANY ROWER, 1955 (Duchowicz); POŻEGNANIE Z DIABŁEM, 1957 (Antoni); ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU, 1958 (Władek); KRÓL MACIUŚ I, 1959 (Król Zły); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (porucznik SS); ZADUSZKI, 1961 (partyzant). Duże role zagrał w filmach: NOC POŚLUBNA, 1959 (Janek); DZIEWCZYNA Z DOBREGO DOMU, 1962 (Andrzej); MANSARDA, 1963 (Gruszecki); WYSTRZAŁ, 1965 (hrabia Sylwio); SZYFRY, 1966 (dr Gross); JOWITA, 1967 (Michał); HRABINA COSEL, 1968 (baron Kyan); SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, 1969 (von Kschitzky); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE odcinek OSTATNIA SZANSA, 1969 (kapitan Ruppert); ROMANTYCZNI, 1970 (Henryk); BOLESŁAW ŚMIAŁY, 1971 (rola tytułowa).

Bywalcy teatralni pamiętają Ignacego Gogolewskiego jako odtwórcę roli Gustawa-Konrada w pierwszej powojennej inscenizacji *Dziadów* w Teatrze Polskim w Warszawie. A także jego niezapomnianego Bielajewa w *Miesiącu na wsi* Turgieniewa. We wspomnieniach teatralnych z tamtych lat Gogolewski pojawia się jako młodzieniec wrażliwy, uduchowiony, par excellence romantyczny.

Jeśli chodzi o role ekranowe, to przez długi czas były one niełatwe do określenia. Zresztą filmy, w których grał były nie najlepsze i szybko znikały z ekranów. Tytuły, ZACZAROWANY ROWER, POŻEGNANIE Z DIABŁEM czy ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU mało dziś mówią nawet wytrawnemu znawcy powojennej kinematografii polskiej. Nieduże pole do popisu dały także inne, później zrealizowane filmy: DZIEWCZYNA Z DOBREGO DOMU czy MANSARDA. Znacznie lepsze wrażenie pozostawiły role w filmach, jak WYSTRZAŁ (hrabia Sylwio) czy JOWITA (Michał). Przełom nastąpił dopiero w 1968 roku w HRABINIE COSEL Jerzego Antczaka. Rola barona Kyana jest jedną z najciekawszych w dorobku polskich aktorów ostatnich kilku lat.

Niewiele w tej postaci znajdziemy cech owego romantycznego młodzieńca sprzed kilkunastu lat. Gogolewski zaskakuje nas tutaj swoim chłodem, dystynkcją; porusza się cicho, spogląda dookoła zmrużonymi ironicznie oczami, wargi wykrzywia mu uśmiech pobłażliwy i sceptyczny zarazem. Jest uosobieniem dyplomatycznej gładkości, surowej elegancji (reżyser ubrał go w ciemny obcisły strój przywołujący na myśl kostiumy, w jakie odziewa się Hamlet), zrównoważenia, a także przebiegłości.

Zdajemy sobie jednak sprawę, że są to spostrzeżenia powierzchowne, dotyczące w większym stopniu manier i kostiumu niż psychiki postaci. Baron Kyan jest bowiem postacią dwuznaczną, niejednolitą. Z pozoru tylko gładki dworak, zabiegający o rozrywki dla króla, czujący się jak ryba w wodzie w pałacowej atmosferze intryg i plotek. W istocie jednak jest to człowiek zrezygnowany, świadomy tego, że nie może wyjść poza swoją rolę, a przecież nie daje mu ona satysfakcji. Jego uczucie do bohaterki filmu, hrabiny Cosel, jest uczuciem pasywnym, bolesnym, ale równocześnie trwałym.

Jednakże te stwierdzenia także nie mówią wszystkiego. Byłby to więc romantyczny marzyciel zamknięty w dworskiej klatce? Także nie, ponieważ w postaci kreowanej przez Ignacego Gogolewskiego odnajdujemy elementy całkiem nie zgadzające się z tą pozytywną charakterystyką. Baron Kyan doprowadza umiejętnie do konfliktu pomiędzy królem a jego przyjaciółką, jest w nim jakaś doza okrucieństwa. Gogolewski potrafi znakomicie operować sprzecznościami, które cechują kreowaną przez niego postać.

Co ciekawsze – i dość rzadkie w naszej kinematografii – postać ta ma swojego następcę, pojawia się jak gdyby w kolejnym wcieleniu, myślę tu o roli von Kschitzky'ego w filmie SAMOTNOŚĆ



Noc poślubna reż. Erica Blomberga.

WE DWOJE Stanisława Różewicza. Gogolewski kreuje tym razem postać współczesną, Niemca, nauczyciela muzyki, przybywającego do domu polskiego pastora z okolic Cieszyna.
Pastora spotkało wielkie nieszczęście – śmierć synka; pomiędzy nim a żoną rozciąga się dystans niezrozumienia i chłodu. Nauczyciel muzyki potrafi oddziałać na wyobraźnię żony, wpoić w nią własne zasady czy raczej swój zdecydowany amoralizm. Bowiem gładki, elegancki, ale też i cokolwiek arogancki Kschitzky jest zwiastunem nadciągających czasów ludobójstwa. Jego poglądy nie są zbyt skomplikowane: pogarda dla słabych, kult silnych i bezwzględnych, uwielbienie dla muzyki niemieckiej. Kreśląc tę sylwetkę Ignacy Gogolewski poszedł dalej niż w HRABINIE COSEL, gdzie w postaci barona Kyana, wytrawnego dworaka, pozwalał się domyślać jedynie cynizmu tej postaci. Tutaj jest przymilny, a równocześnie zimny i odpychający. Stworzył portret wycieniowany, sugestywny, dający wiele do myślenia. Czy w tym właśnie kierunku pójdą dalsze propozycje aktorskie Ignacego Gogolewskiego?



Samotność we dwoje reż. Stanisława Różewicza. Barbara Horawianka i Ignacy Gogolewski.

Stawka większa niż życie reż. Andrzeja Konica.



Ogniomistrz Kalen reż. Ewy i Czesława Petelskich

Wiesław Gołas



Debiutował w 1956 roku epizodyczną rolą w CIENIU. Jego dalsze role powstały w następujących filmach: SZKICE WĘGLEM, 1957 (Rzepa); DEZERTER, 1958 (Heinrich); MIASTECZKO, 1958 (Władek); RANCHO TEXAS, 1959 (Marcyś); LOTNA, 1959 (epizod); DECYZJA, 1960 (epizod); ZEZOWATE SZCZĘŚCIE, 1960 (pracownik bezpieczeństwa); TYSIĄC TALARÓW, 1960 (konferansjer na pokazie mody); Wydanie Jubileuszowe POLSKIEJ KRONIKI FILMOWEJ nr 500, 1960 (w ośmiu rolach); OSTROŻNIE, YETI!, 1960 (bandyta); WALET PIKOWY, 1960 (projekcjonista); SZKLANA GÓRA, 1960 (kierowca autobusu); MĄŻ SWOJEJ ŻONY, 1961 (bokser Ciapuła); OGNIOMISTRZ KALEN, 1961 (rola tytułowa); DOTKNIĘCIE NOCY, 1961 (kapitan Pyrkosz); DOM BEZ OKIEN, 1962 (mim Robert); ZACNE GRZECHY, 1962 (Trzaska); JAK BYC KOCHANĄ, 1963 (niemiecki podoficer); NAPRAWDĘ WCZORAJ, 1963 (Szyper); PRZYGODA NOWOROCZNA, 1963 (sprzedawca baloników); PRAWO I PIĘŚĆ, 1964 (Smółka); UPAŁ, 1964 (Albin); BEATA, 1964 (Okularnik); ZONA DLA AUSTRALIJCZYKA, 1964 (Robert); TRZY KROKI PO ZIEMI, nowela II DZIEŃ URODZIN, 1965 (Szkudlarek); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (epizod); CHUDY I INNI, 1966 (Chudy); ZAMROŻONE BŁYSKAWICE, 1967 film prod. NRD (dowódca polskiej grupy konspiracyjnej); LALKA, 1968 (baron Krzeszowski); ŚWIAT GROZY – PRZERAŹLIWE ŁOŻE, 1968 (Tom); GRA, 1969 (Franek); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (Tomek Czereśniak); NOWY, 1970 (komendant straży pożarnej); DZIURA W ZIEMI, 1970 (piekarz Kazio); MAŁY, 1970 (Nijaki); DZIĘCIOŁ, 1971 (Waldek).

Film polski nigdy nie specjalizował się w produkcji typu przygodowego, nie zrealizowaliśmy filmów „płaszcza i szpady", wątło przedstawiają się próby kryminalne, a polska wersja westernów nie zdobyła sobie zbyt wielu entuzjastów. Aktorzy, którzy mogliby stwarzać role bohaterów niezwykłych przygód nie mają wielkiego pola do popisu. A przecież są tacy aktorzy; w pierwszym rzędzie Wiesław Gołas.

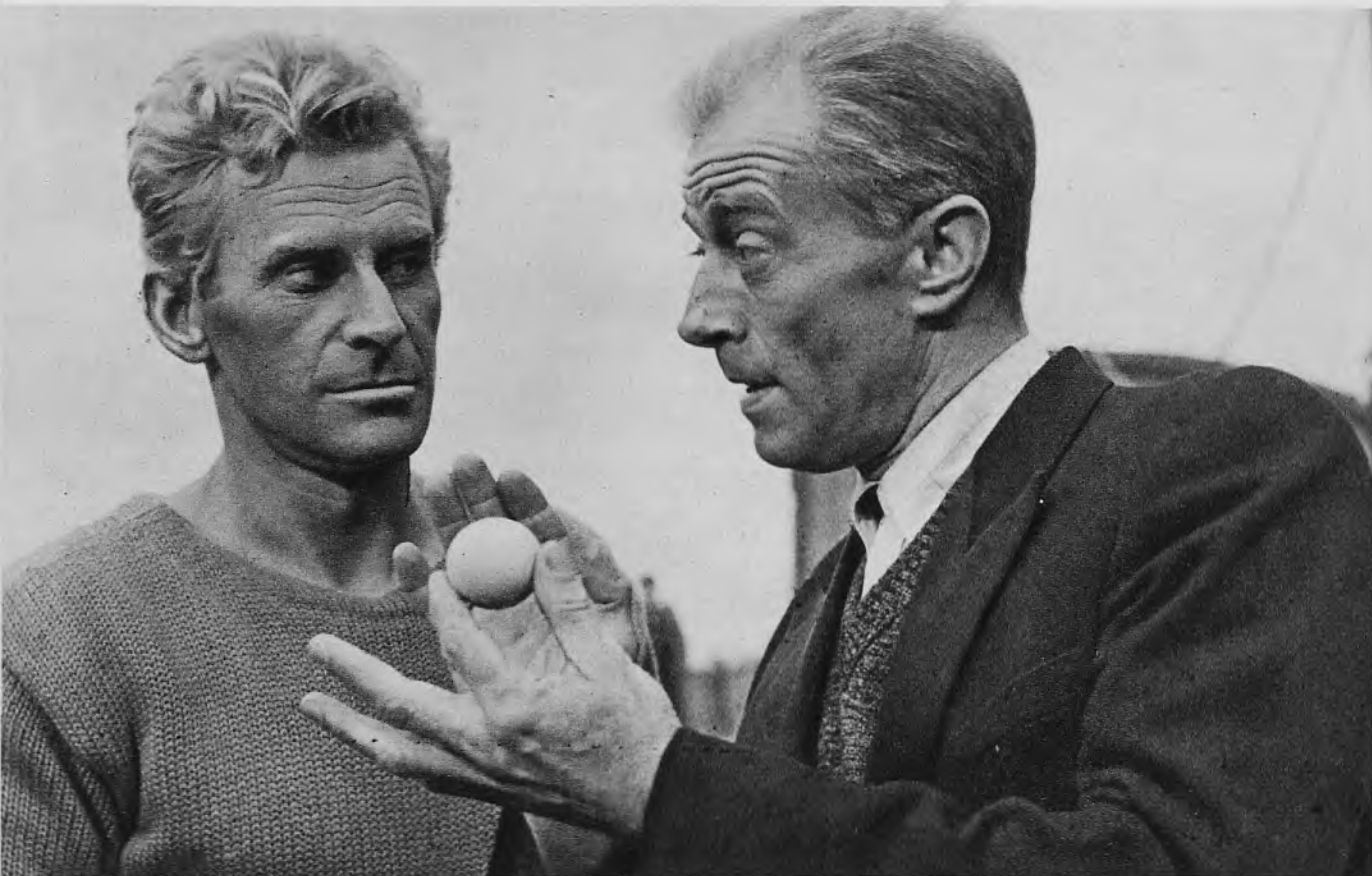
O niezwykłej sprawności fizycznej tego aktora krążyły legendy. Po paryskim przedstawieniu *Parad* Potockiego (ze spektaklem tym wyjechał do Paryża Teatr Dramatyczny z Warszawy) prasa pisała: „Jeden z aktorów jest po prostu sensacyjny (nazywa się Wiesław Gołas) i umie wszystko: grać komedię – oczywiście, ale także śpiewać, tańczyć, grać pantomimę i pojedynkować się tak, jak nikt się na naszych scenach nie pojedynkuje".

Jest Wiesław Gołas nosicielem pewnego temperamentu czy może raczej żywiołu domagającego się za wszelką cenę uzewnętrznienia. Mamy w naszym teatrze i kinie sporo aktorów, którzy grają z namysłem, podporządkowując kreowaną postać wcześniej opracowanej koncepcji. Patrząc na Wiesława Gołasa odnosi się wrażenie, że ta koncepcja rodzi się post factum, że wyprzedza ją działanie aktora, zrazu jakby nieskoordynowane, czy instynktowne, a przecież w ostatecznym rozrachunku świadome i celowe.

Ten żywiołowy, niespokojny, pewien swego warsztatu aktor nie znajduje zbyt wiele ról, które pozwoliłyby mu podtrzymywać jakiś określony styl, charakter kreowanych postaci. Sam doskonale to wyraził w wypowiedzi dla „Filmu": „W naszych warunkach nie da się kontynuować mitu. Nikt nie zagwarantuje najpopularniejszemu nawet aktorowi, że zagra w ciągu roku chociażby w dwóch filmach. Stąd brak planów, zamierzeń, kontynuacji... Ale też może jesteśmy przez to bogatsi. Po całej galerii sympatycznych bohaterów zagrałem z pełną świadomością rolę odrażającego gestapowca w filmie JAK BYĆ KOCHANĄ. Te możliwości rzadko ma aktor na Zachodzie, który raz przyjął się jako szeryf lub koniokrad. Taki musi pozostać. Do końca. Ale my chcemy i możemy być coraz to inni (...) Lubię zmiany, cenię możliwości wyboru. Ale nie okłamujmy się! Tak zwana droga twórcza jest wypadkową wielu elementów. Czasem zupełnie nieoczekiwanych. A więc nie tylko własnych predyspozycji i umiłowań, nie tylko repertuaru teatrów i planów kinematografii, ale – tak, tak – dobrych stosunków z kierownikiem produkcji. (...) Drogę twórczą wyznaczającą nam różni ludzie. Dlatego może nieraz jest tak kręta..."

Toteż zgodnie z powyższą deklaracją w dorobku Wiesława Gołasa znajdujemy role bardzo rozbieżne: zdecydowanie rodzajowe (Rzepa w SZKICACH WĘGLEM), komediowe (MĄŻ SWOJEJ ŻONY,

Dom bez okien reż. Stanisława Jędryki. Wiesław Gołas i Jan Świderski.



ŻONA DLA AUSTRALIJCZYKA), przygodowe (PRAWO I PIĘŚĆ), sensacyjne (KAPITAN SOWA NA TROPIE – serial TV). W nich wszystkich objawia swoją żywiołowość, temperament, humor. Właściwie z najbardziej bladej i błahej sylwetki potrafi stworzyć pulsującą życiem postać ludzką.
Jednakże przeglądając te wszystkie filmy widzimy wyraźnie, że w jego dorobku jest tylko jedna wielka rola dająca pełny obraz niezwykłych uzdolnień Wiesława Gołasa. Jest nią rola Kalenia w filmie Ewy i Czesława Petelskich OGNIOMISTRZ KALEŃ. Wielkość tej roli polega nie tylko na niezrównanej sprawności aktorskiej – Gołas wykonuje tutaj bezbłędnie wszystkie zadania: jeździ konno, strzela, biega, śmieszy, wzrusza, ale przede wszystkim ukazuje człowieka w jego wielowymiarowości. Kaleń jest bowiem w tej samej mierze postacią komiczną co tragiczną.
Jego tragiczna sytuacja ujawnia się w miarę rozwoju akcji. Od początku jednak jest postacią rozdartą, na rozdrożu; jest to żołnierz, który ustawicznie wchodzi w spór z regulaminem, z ograniczeniami stwarzanymi przez mundur, człowiek zdolny do bezgranicznych poświęceń, a równocześnie bez przerwy znajdujący się w sytuacjach dwuznacznych, oskarżany o podstęp i zdradę. Wreszcie cywil, który ma dosyć wojny.
Tą ostatnią sprawą zajął się Ernest Bryll w artykule *Cywil* zamieszczonym w „Nowej Kulturze" w nr 43 z 22.10.1961 r.: „Sam ogniomistrz to postać jak najbardziej ciekawa. Stary wyjadacz wojenny, cwaniak. Typ występujący oczywiście w naszym filmie i w literaturze, na ogół jednak tylko jako aktor zabawnych intermediów. Nigdy jako bohater dramatu. Jest to przesunięcie niezmiernie charakterystyczne. Wyjadacze zdobywali sympatię czytelnika czy widza, czasem nawet zaćmiewali wielu poważniejszych bohaterów, nigdy jednak nie stawali się wzorem postępowania... Głównym powodem braku ambicji oficerskich Kalenia okazuje się wreszcie jego niechęć do służby wojskowej. Ogniomistrz jest dzielnym żołnierzem – ale to typowy frontowiec, który zaraz po zakończeniu walk ucieknie do cywila..."
W filmie Petelskich, jak słusznie zauważa Bryll, ów sowizdrzał i cwaniak staje się bohaterem dramatu. Naraża swoje życie w wojnie toczonej na marginesie, w czasie, gdy cały kraj zajmuje się odbudową. On sam zrazu ulega złudzeniu, że chodzi tu tylko o mało ważny „epizod". Wyczynia najrozmaitsze sztuczki, daje dowód zręczności, brawury, świetnego humoru. A potem widzimy go jak coraz głębiej zanurza się w tę wojnę, jak coraz wyższe ceny płaci za swoją zręczność, odwagę, umiejętność wybrnięcia z trudnych sytuacji. Jest torturowany przez polskich faszystów z Narodowych Sił Zbrojnych, ale jego ocalenie budzi podejrzenia i u swoich. Cudem unika śmierci z rąk banderowców. Ostatecznie ginie od polskiej kuli. I taka właśnie absurdalna i tragiczna jest śmierć beztroskiego wesołka, sowizdrzała Kalenia. Film polski nie dał już więcej Gołasowi okazji stworzenia równie świetnej roli. Może tylko w roli robotnika Chudego z filmu Henryka Kluby CHUDY I INNI wydaje się być bliski tamtej, niedoścignionej kreacji.

Nowy reż. Jerzego Ziarnika.



Lalka reż. Wojciecha Hasa.



Gustaw Holoubek

Debiutował w 1953 roku epizodem (Feliks Dzierżyński) w ŻOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA. Następne jego role filmowe powstały w filmach: TAJEMNICA DZIKIEGO SZYBU, 1956 (nauczyciel Sądej); PĘTLA, 1958 (Kuba); POŻEGNANIA, 1958 (Mirek); BIAŁY NIEDŹWIEDŹ, 1959 (Henryk Fogiel); WSPÓLNY POKÓJ, 1960 (Dziadzia); KOLOROWE POŃCZOCHY, 1960 (profesor); CZAS PRZESZŁY, 1961 (von Steinhagen); HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1961 (Wit Stwosz); ROZSTANIE, 1961 (mecenas Rennert); JUTRO PREMIERA, 1962 (Wiewiórski); SPOTKANIE W „BAJCE", 1962 (doktor); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela I CZAS PRZYBLIŻA, CZAS ODDALA, 1962 (Edward); GANGSTERZY I FILANTROPI, 1963 („Profesor"); NAPRAWDĘ WCZORAJ, 1963 (kapitan Stołyp); PRAWO I PIĘŚĆ, 1964 (Andrzej Koenig); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (don Pedro Valasquez, matematyk); SALTO, 1965 (gospodarz); MARYSIA I NAPOLEON, 1966 (Napoleon); KTOKOLWIEK WIE, 1966 (epizod); GRA, 1969 (Mąż); PEJZAŻ Z BOHATEREM, 1971 (Rafał Wilczewski).

Kilka lat temu pisywano o Holoubku jako o aktorze intelektualnym, sam zresztą także uległem tej obsesji, doszukiwałem się w jego rolach przede wszystkim koncepcji, dystansu, wykalkulowanej struktury postaci. Dzisiaj mając przed oczami szeregi stworzonych przezeń postaci, które żyją nadal w ludzkiej pamięci i wyobraźni – nie mam już ochoty na te intelektualne rozbiory jego ról.
Nieważne są tu koncepcyjne zamysły; Holoubek jest bowiem aktorem-czarodziejem, aktorem-magiem. Należy do tych nielicznych aktorów, którzy nie tylko stwarzają siebie na scenie lub na ekranie, ale stwarzają także świat wokół siebie. Użyczają mu kolorytu, wyrazu, potrafią tchnąć w niego duszę. Holoubek musi mieć wokół siebie dosyć luzu, aby móc go wypełnić sobą, tak jak czarodziej musi dysponować przestrzenią, w której efekty jego magii staną się zauważalne. Tę przestrzeń rozumiem oczywiście metaforycznie: są to luki tekstu scenariusza, niedookreślenia postaci, nie dość spoista wizja reżysera. Holoubek momentalnie wypełnia szczeliny, podnosi przeciętność do rangi niezwykłości. I dlatego największe role filmowe Holoubka niekoniecznie powstały w najlepszych filmach (ani sztukach, zastanawiające jest tutaj niepowodzenie Holoubka w roli Hamleta, czyżby Szekspir tych właśnie luzów nie zostawił?).
Lekko zgarbiony, niedbały czy nawet cokolwiek nonszalancki w sposobie bycia, spogląda wokół siebie mądrym, kocim wzrokiem – i nagle orientujemy się, że zaszła trudna do uchwycenia przemiana: w orbicie tego czujnego, czy może raczej hipnotycznego spojrzenia

Pożegnania reż. Wojciecha Hasa. Gustaw Holoubek i Tadeusz Janczar.





Salto reż. Tadeusza Konwickiego. Gustaw Holoubek i Zbigniew Cybulsk

rzeczywistość, jakby oczekiwała na jego znak, wychodzi mu na spotkanie, przeistacza się, staje się inna, ciekawsza. Holoubek zachowuje postawę pogromcy, który ujarzmia nie podnosząc głosu, unikając gestu. Właściwie wystarcza jego obecność, jego wzrok. W takim filmie jak CZAS PRZESZŁY Buczkowskiego Holoubek w roli gestapowca Steinhagena tworzy postać tak sugestywną, o takiej sile oddziaływania, że właściwie wszystko, co dzieje się poza nim, bez niego, wydaje się szare, bezbarwne i miałkie (odbiło się to, rzecz jasna, na wymowie filmu; zachłanny Niemiec tutaj usunął w cień swoich politycznych przeciwników, Polaków, którzy, niestety, nie stanowili dla niego przeciwwagi). Wystarczy jednak umieścić Holoubka na pozycjach przeciwstawnych, aby proces zaczął działać z tą samą prawidłowością. Obserwujemy, jak ten sam aktor w roli prześladowanego Żyda w BIAŁYM NIEDŹWIEDZIU Zarzyckiego pokonuje, choć nie bez walki, swojego adwersarza, niemieckiego majora.
Przy całej, już przysłowiowej oszczędności środków wyrazu, pozornie defensywnym sposobie bycia – Holoubek jest aktorem dokonującym podboju świata, do którego trafia, ale podboju dyskretnego, przy zachowaniu wszelkich pozorów. Bronią w tej walce jest uśmiech, jakiś nieznaczny gest, świadomie przerysowane zagranie. We WSPÓLNYM POKOJU Hasa Holoubek z wolna, ale konsekwentnie lokuje swojego Dziadzię na pierwszym planie. Trudno się zorientować, w którym to momencie właśnie błazeński, powierzchowny, przejmujący Dziadzia staje się czymś w rodzaju wodzireja w tej małej społeczności lokatorów wspólnego pokoju od którego momentu to on właśnie zaczyna nadawać ton gromadzie.
Wolę jednak, kiedy Holoubek działa z ukrycia, kiedy walczy o pierwszoplanowe miejsce dla swoich postaci, o ich racje posługując się swoimi hipnotycznymi i czarodziejskimi właściwościami. Mnie mi odpowiada Holoubek jawnie ruszający do ataku i nie bardzo go widzę w sytuacjach bohaterów westernowych (PRAWO I PIĘŚĆ Hoffmana i Skórzewskiego). Nie dlatego, aby nie mógł osiągnąć zamierzonego celu, ale po prostu ta wygrana jest łatwiejsza zbyt prosto uzyskana. Większą sztuką wydaje mi się ujarzmienie wzrokiem niż pięścią.
W podobny sposób grał kiedyś Louis Jouvet. Nawet wtedy, kiedy odwracał się plecami do publiczności, wiedział, że ta widownia jest już pod jego urokiem, że została pokonana. Podobnie jak pokonani są jego partnerzy. Na scenie i na ekranie Jouvet był właściwie sam.
Doskonale mogę sobie wyobrazić film, w którym Holoubek nie miałby w ogóle partnerów, jestem pewien, że nie byłby to film nudny. Patrząc, jak pokonuje tę pustkę wokół siebie, jak stwarza świat zastępczy, nie tyle widzialny, ile wyczuwalny, świat który byłby jego własnością wyłączną i przestawałby istnieć w momencie jego zniknięcia z ekranu – bylibyśmy może bliżej istoty twórczości aktorskiej.



Marysia i Napoleon reż. Leonarda Buczkowskiego. Beata Tyszkiewicz i Gustaw Holoubek.

Barbara Horawianka

Debiutowała w 1955 roku epizodyczną rolą w GODZINACH NADZIEI. Jej następne role powstały w filmach: ZAGUBIONE UCZUCIA, 1957; EROICA, 1957; POCIĄG, 1959 (żona Jerzego); KAMIENNE NIEBO, 1959 (Rumińska); ZOBACZYMY SIĘ W NIEDZIELĘ, 1959 (Wanda); KRZYŻACY, 1960 (służka zakonna); CZAS PRZESZŁY, 1961 (Klara); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (blondynka); MILCZĄCE ŚLADY, 1961 (Barbara Romańska); PASAŻERKA, 1963 (lekarka w obozie); DREWNIANY RÓŻANIEC, 1963 (siostra Modesta); GODZINA PĄSOWEJ RÓŻY, 1963; ECHO, 1964 (Lucyna); PÓŹNE POPOŁUDNIE, 1964 (nauczycielka); BARWY WALKI, 1964 (Hanka); MARYSIA I NAPOLEON, 1966 (królowa Ludwika); KOCHANKOWIE Z MARONY, 1967 (nauczycielka); SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, 1969 (żona).



Rozpoczęła swoją karierę aktorską od ról w Teatrze Rapsodycznym, później występowała w Teatrze Starym w Krakowie. W tym czasie poznała Mieczysława Voita. Znajomość szybko przerodziła się w głębsze uczucie; wkrótce młodzi aktorzy pobrali się i przenieśli z Krakowa do Łodzi. Na scenie znanego Teatru Nowego kierowanego przez Kazimierza Dejmka stworzyli szereg znakomitych ról zarówno w repertuarze klasycznym, jak i współczesnym. Nawiązali także kontakt z filmem. Barbara Horawianka zadebiutowała rolą Rumińskiej w KAMIENNYM NIEBIE Petelskich, w filmie, który opowiadał o tragicznym losie grupy warszawiaków zasypanych w jednej z piwnic w czasie powstania warszawskiego.

„Nie był to debiut usłany różami – wspomina Barbara Horawianka w wywiadzie udzielonym «Magazynowi Filmowemu» – kręciliśmy to KAMIENNE NIEBO okropnie długo. Najpierw spłonęła Wytwórnia we Wrocławiu, wraz z nią nasze dekoracje. Potem operator Kurt Weber doznał porażenia prądem i poszedł na dłuższy czas do szpitala... Obawiałam się, że już nic z tego nie wyjdzie".

Barbara Horawianka kreuje zazwyczaj role kobiet poważnych, myślących, choć nie pozbawionych przecież kobiecego wdzięku, ale tak już się składa, że nie otrzymuje ról zalotnic, ani amantek. Była poważną, sympatyczną dziewczyną w filmie Lenartowicza ZOBACZYMY SIĘ W NIEDZIELĘ, kochanką niemieckiego oficera w CZASIE PRZESZŁYM Buczkowskiego, nauczycielką w KOCHANKACH Z MARONY Zarzyckiego, wreszcie siostrą Modestą w DREWNIANYM RÓŻAŃCU Petelskich.

Myślę, że jednak najpełniej określa aktorstwo Barbary Horowianki rola nauczycielki Oli w KOCHANKACH Z MARONY Jerzego Zarzyckiego. W filmie tym Horawianka kreśli postać ogromnie charakterystyczną dla swoich dyspozycji psychicznych, jest kobietą dojrzałą, mającą poważny stosunek do życia, powszechnie szanowaną. Swoje pedagogiczne powołanie traktuje z pełną odpowiedzialnością, a równocześnie jak wiele w niej romantyzmu. Miłość, jaka się w niej budzi do młodszego od niej mężczyzny, ukazuje ją nagle w nowym świetle. Widzimy, że jest zdolna do poświęceń, że decyduje się na trudną sytuację kobiety wchodzącej w konflikt ze środowiskiem.

Wiele cech łączy postacie kreowane przez Barbarę Horawiankę i Mieczysława Voita: poważny stosunek do życia, wierność przyjętym zasadom, swemu powołaniu.

„Filmów z Basią nie oglądam – mówi Mieczysław Voit – w cytowanym już wywiadzie dla «Magazynu Filmowego» – Mam zbyt wielką tremę wtedy, kiedy widzę ją na ekranie. A w teatrze? Najbardziej podobała mi się jako Kamila w *Nie igra się z miłością*, kiedy grała ze mną w Krakowie. Najmniej podobała mi się jako Kamila w *Nie igra się z miłością*, kiedy grała z Michałem Pawlickim w Łodzi".



Kochankowie z Marony reż. Jerzego Zarzyckiego. Barbara Horawianka i Andrzej Antkowiak.

Samotność we dwoje reż. Stanisława Różewicza. Barbara Horawianka i Ignacy Gogolewski.



Zygmunt Hübner

Debiutował na ekranie w 1958 roku epizodyczną rolą w WOLNYM MIEŚCIE, później zagrał epizody w ORLE, 1959 i SAMSONIE, 1961. Pierwszą większą rolę zagrał w filmie MIEJSCE DLA JEDNEGO, 1965 (dyrektor Nowicki). Jego następne role powstały w filmach: WESTERPLATTE, 1967 (major Sucharski); ZBRODNIARZ, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ, 1969 (kapitan Siwy); PROM, 1970 (porucznik Habera); AKCJA „BRUTUS", 1971 (Albert).

Zygmunt Hübner ma w swym dorobku tylko trzy role filmowe; grał dyrektora Nowickiego w MIEJSCU DLA JEDNEGO Witolda Lesiewicza, majora Sucharskiego w WESTERPLATTE Stanisława Różewicza, a także kapitana milicji Siwego w ZBRODNIARZU, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ Janusza Majewskiego. Trzy role to niewiele, a jednak zupełnie dosyć, żeby zaliczyć Zygmunta Hübnera do najwybitniejszych naszych aktorów filmowych.

Warto przypomnieć, że praca w filmie, to tylko margines zasadniczej działalności Hübnera, jest on bowiem przede wszystkim wybitnym reżyserem teatralnym. Po ukończeniu studiów reżyserskich w warszawskiej PWST rozpoczął pracę w Teatrze Ludowym i Polskim w Warszawie, później objął kierownictwo Teatru Wybrzeża w Gdyni. Pod jego kierownictwem scena ta osiągnęła poziom jednego z najważniejszych teatrów w Polsce. To tutaj Andrzej Wajda reżyserował w 1958 roku *Kapelusz pełen deszczu* Gazzo ze Zbigniewem Cybulskim i Edwardem Fettingiem w rolach głównych, to na tej scenie odbywały się premiery najgłośniejszych współczesnych utworów dramatycznych.

W roku 1963 Hübner przeniósł się do Wrocławia, a od 1964 jest dyrektorem Teatru Starego w Krakowie. Dopiero w 1965 roku film zainteresował się Hübnerem jako aktorem. Witold Lesiewicz powierzył mu rolę dyrektora Nowickiego w filmie MIEJSCE DLA JEDNEGO, filmie poruszającym od dawna poniechaną u nas problematykę produkcyjną. Dyrektor Nowicki, w odróżnieniu od swego zastępcy, zdecydowanego formalisty, wyznaje zasadę kompromisu i zdaje sobie sprawę, że po to, aby ogromny zakład produkcyjny, którym kieruje wykonywał plany, dyrektor nie może zbyt rygorystycznie trzymać się przepisów, musi liczyć się z najrozmaitszymi okolicznościami modelującymi te przepisy. Można by potraktować ten fakt jako smutną konieczność, ale Nowicki nie podziela takiego poglądu. Jest to urodzony gracz, strateg, który w każdym spornym wypadku rozgrywa małą batalię i kolejny sukces „dyplomatyczny" staje się dla niego źródłem satysfakcji. Toteż zgodnie z głównym rysem tej postaci – Hübner stwarza kapitalną postać gracza. Reżyser pokazuje go głównie w kontaktach z podwładnymi i współpracownikami. Nowicki lustruje ich szybkimi, badawczymi spojrzeniami, opracowuje błyskawicznie plan działania. Opornych pokonuje osobistym urokiem, uprzejmością, bardzo rzadko odwołuje się do swych urzędowych uprawnień. Kiedy zachodzi potrzeba, godzi się na kompromis. I zażegnawszy spór – oczekuje na następną próbę sił.

W następnej swej roli filmowej Zygmunt Hübner pojawia się znowu w postaci stratega, tym razem w mundurze. Stanisław Różewicz powierza mu rolę dowódcy Westerplatte, majora Sucharskiego. Oczywiście, trudno porównywać bohaterów obu filmów, gdyż o ile Nowicki czerpie satysfakcję ze swych małych sukcesów – o tyle na majorze Sucharskim ciąży odpowiedzialność za życie całej załogi. Nie ulega wątpliwości, że dowódca Westerplatte taki – jakiego nakreślił Zygmunt Hübner – to jedna z najpiękniejszych postaci w kinematografii polskiej. Wydaje się, że ta niezwykla uroda



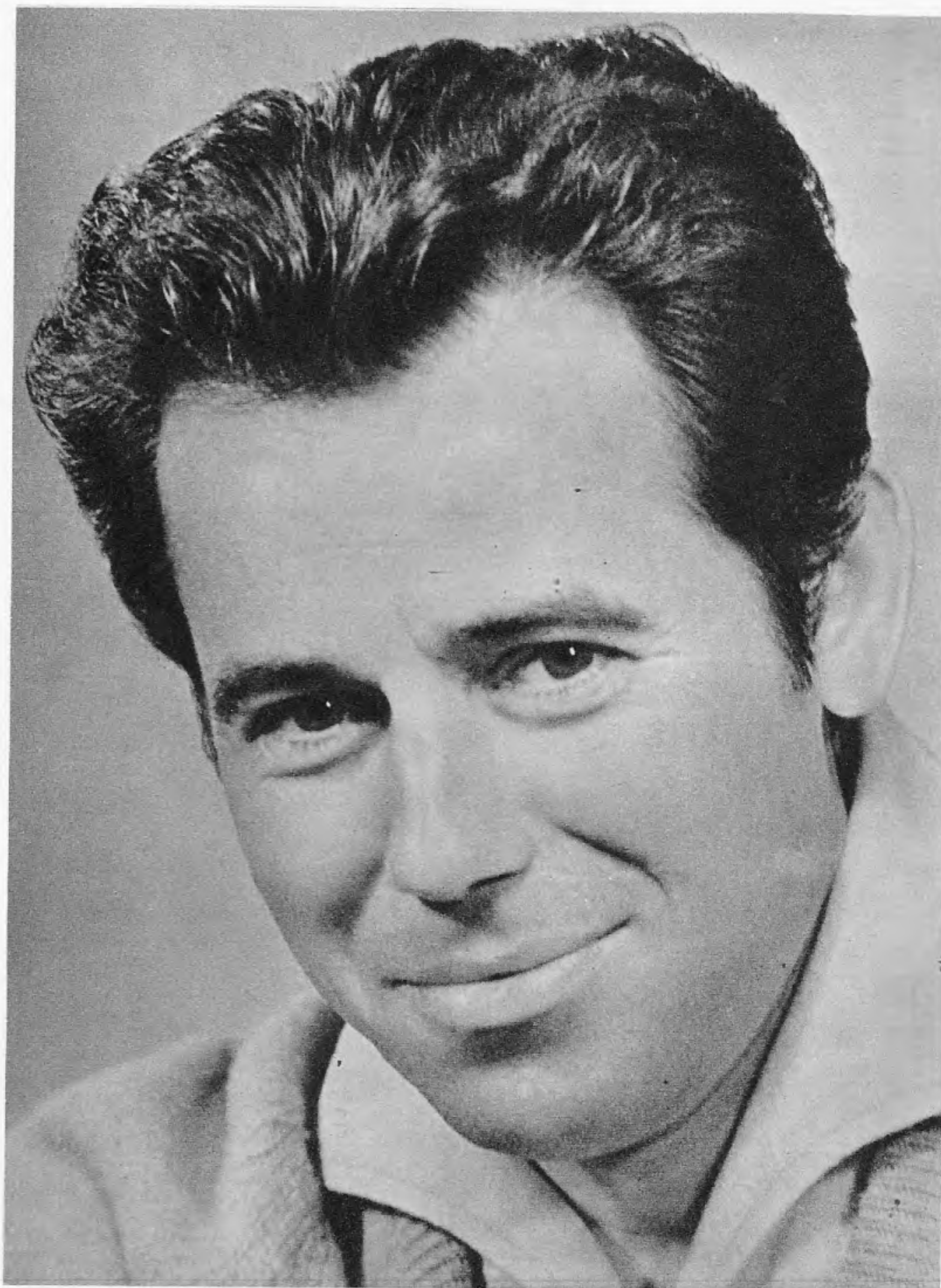
Westerplatte rez. Stanisława Różewicza.

moralna majora Sucharskiego bierze się stąd, że w każdej sytuacji jest on w równej mierze „dowódcą", „żołnierzem", jak po prostu człowiekiem. Decyzje, jakie podejmuje, mają na celu osiągnięcie sukcesu militarnego, ale są także wyrazem troski o powierzonych mu żołnierzy. Zygmunt Hübner w taki sposób kreśli sylwetkę majora, że właściwie ani razu nie widzimy go zadowolonego, pewnego siebie, wygłaszającego pokrzepiające komunały, domagającego się posłuszeństwa ze strony podkomendnych. Przeciwnie, Sucharski jest ustawicznie zatroskany, wahający się, trawiony niepokojem. Bez ustanku zadaje sobie pytanie – czy ma prawo narażać dalej życie ludzkie, czy istotnie jest sens w umieraniu dla przykładu, dla efektu.
Wreszcie podejmuje decyzję przerwania ognia, choć cypel mógłby jeszcze bronić się dalej. Hübner znakomicie zagrał ostatnią scenę. Oto major Sucharski w niedbale narzuconym płaszczu na ramionach idzie przez zmasakrowany przez pociski las, aby oddać się w ręce Niemców. Podobno w rzeczywistości major Sucharski wystąpił w pełnej gali, z szablą u boku, ale kiedy patrzy się na Hübnera idącego w taki właśnie sposób niedbały i gniewny, niepodobna nie poddać się sugestywnej sile tego obrazu.
I wreszcie trzecia rola w ZBRODNIARZU, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ Janusza Majewskiego. „Bohaterem i głównym narratorem jest kapitan Siwy – pisze Aleksander Jackiewicz w «Życiu Literackim» – Gra go Zygmunt Hübner. Gra go tak, jak się na ogół nie grywa w naszych filmach: oszczędnie i naturalnie. Tym trudniej było tę postać zrobić – zarówno dla aktora, jak reżysera – że Siwy nie ma być tylko zwykłym śledczym w filmie kryminalnym, lecz postacią w utworze, który stara się być również czymś więcej niż tylko zgrabną szaradą. Nawet kiedy bohater Hübnera pełni zwykłe obowiązki zawodowe, są w grze aktora niuanse, które wychodzą poza stereotypową prezencję. Jest w tej postaci delikatność, współczucie, czasem humor. Ale oto własna sprawa kapitana: atak serca, zawał, długi pobyt w szpitalu, przejście na emeryturę. I oto na emeryturze, już niejako prywatnie, prawie nielegalnie, dalszy ciąg śledztwa w sprawie, którą okazało się poprowadził źle i którą chce naprawić z zawodowych i ludzkich względów."
Zdumiewająca jest elastyczność emploi aktorskiego Zygmunta Hübnera. Bez względu na to, czy oglądamy go w filmie o tematyce produkcyjnej, w obrazie relacjonującym fakt historyczny, czy wreszcie w filmie sensacyjnym – odnajduje on natychmiast właściwy ton. I to tak dalece, że patrząc na Hübnera jesteśmy za każdym razem przekonani, że właśnie ten temat wojenny, ten temat produkcyjny czy sensacyjny – zostały dla niego wymyślone.


Miejsce dla jednego reż. Witolda Lesiewicza.

Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię reż. Janusza Majewskiego.

Tadeusz Janczar



Debiutował w 1951 roku rolą ucznia szkoły morskiej w ZAŁODZE. W ZOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA w roku 1953 zagrał epizod żołnierza II Armii. Następne role zagrał w filmach: PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ, 1953 (Kazek); POKOLENIE, 1955 (Jaś Krone); KARIERA, 1955 (Witek); KANAŁ, 1956 (Korab); POZEGNANIA, 1958 (Paweł); ZEZOWATE SZCZĘŚCIE, 1959 (podchorąży Sawicki); NAFTA, 1961 (Szymek); JUTRO PREMIERA, 1962 (młody scenograf); DZIEWCZYNA Z DOBREGO DOMU, 1962 (kierowca Tadeusz); ZNAKI NA DRODZE, 1970 (Paweł Biel); KRAJOBRAZ PO BITWIE, 1970 (Karol); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (Bronek).

Jeszcze zanim POKOLENIE Andrzeja Wajdy otworzyło nowy, świetny okres powojennego polskiego filmu – już Tadeusz Janczar stworzył znakomitą rolę Kazka w PIĄTCE Z ULICY BARSKIEJ Aleksandra Forda. W tej wczesnej roli z 1954 roku ujawnił zasadnicze cechy swojej osobowości: posuniętą do najdalszych granic wrażliwość, niepokój, ale także wewnętrzne skupienie, namysł, skłonność do refleksji. Uwikłany w sytuację, z której trudno znaleźć wyjście – Kazek kreowany przez Janczara urzeka nas intensywnością swoich przeżyć, osobliwą, wewnętrzną czystością.

Kiedy zagra rolę Jasia Krone w POKOLENIU, nie będzie już trudności ze znalezieniem przymiotnika dla określenia postaci, które kreuje; są to postacie wyraźnie romantyczne.

W pierwszej części *Kordiana* Juliusza Słowackiego, bohater dramatu woła:

„...Niech grom we mnie wali!
Niech w tłumie myśli, jaką myśl wielką zapali...
Boże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,
Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj..."

Spoglądając z pewnego oddalenia na role Tadeusza Janczara: Kazka w PIĄTCE Z ULICY BARSKIEJ, Jasia Krone w POKOLENIU, porucznika Koraba w KANALE, a nawet Pawła w POŻEGNIANIACH – widać wyraźnie, że aktor ten jest niedościgłym mistrzem w wyrażaniu tego właśnie kordianowskiego „jaskółczego niepokoju".

O jego umiejętności utrafienia w romantyczną tonację świadczy właśnie rola Jasia Krone. Można by powiedzieć, że jest to wręcz wyjątkowy w swojej wrażliwości i autentyzmie psychologicznym portret. Na przestrzeni powojennego filmu polskiego powstały tylko trzy kreacje osiemnasto- czy dwudziestolatków tej klasy: Jaś Krone, Maciek Chełmicki i chłopiec z plaży w wykonaniu Jana Machulskiego (OSTATNI DZIEŃ LATA).

Sylwetka Jasia rysuje się bardziej wyraziście w zestawieniu z postacią Stacha kreowaną przez Tadeusza Łomnickiego. Stach jest wewnętrznie jednolity, mozolnie wznoszący się wzwyż od wolskiej bandy łobuziaków do uczciwej pracy w zakładzie Bergów, a potem działalności konspiracyjnej. Obok niego Jaś: niespokojny, pełen oporów i lęków, lecz jednocześnie nieokreślonych, skrytych marzeń o bohaterstwie. Jeśli posłużyć się metaforą: Stach jest jednolicie jasny, gdy tymczasem Jaś skryty w półcieniu. Wiedząc o ciężkiej sytuacji swego ojca, Jaś pragnie odizolować się od wszystkiego, co mogłoby zakłócić spokojny tok jego rzemieślniczej kariery. Kiedy Stach i inni koledzy proponują mu udział w podziemnej walce – Jaś odmawia, ale przecież czyni to bez przekonania. Boi się zaangażowania, boi się myśli o śmierci – o tym jesteśmy przekonani – a właśnie ten lęk, ogromnie ludzki, jest czymś co nas tak mocno wiąże z tą postacią. Doznając uczucia lęku – zabija Niemca, ale zaraz później następuje nerwowy szok, co zadziwia mniej wrażliwych kolegów. Towarzyszy mu jakiś nieuchwytny cień rezygnacji, bardzo romantycznego uczucia przegranej.

Przeczucie sprawdza się: w świetnej scenie pościgu Jaś Krone dobiega do kraty zagradzającej mu drogę na dach i rzuca się w przepaść klatki schodowej. Należy zwrócić uwagę na motyw kraty, który powróci w KANALE, następnym filmie, w którym Janczar tworzy interesującą postać porucznika Koraba. On również u kresu sił, podtrzymywany przez Stokrotkę (Teresa Iżewska) dochodzi do kraty dzielącej go od wolności, od życia. Mamy więc tutaj znowu wyjątkową zgodność filozofii reżysera i wewnętrznych dyspozycji aktora.

W obu tych filmach, POKOLENIU i KANALE, Janczar pokazuje skupioną twarz, w której jest jakaś odrobina goryczy, smutku i rezygnacji. Do sekretów jego sztuki należy umiejętność wyrażania wielu spraw nie zmieniającą się prawie maską twarzy.

Pożegnania reż. Wojciecha Hasa. Irena Netto i Tadeusz Janczar.





Pokolenie reż. Andrzeja Wajdy.

Następna rola Tadeusza Janczara w POŻEGNANIACH Wojciecha Hasa wywołała wiele kontrowersyjnych ocen. Janczar nakreślił w tym filmie sylwetkę bohatera odbijającą od poprzednich: jest tutaj młodym inteligentem, który trochę niebardzo wie, co z sobą zrobić, w jaki sposób wyrazić sprzeciw wobec swego środowiska. Paweł jest trochę ironiczny, trochę przekorny, a w istocie rzeczy zagubiony w rzeczywistości wstrząsanej kataklizmami. Należy do świata, który skończył się we wrześniu 1939 roku, ale pragnąłby znaleźć dla siebie miejsce i w świecie powstającym z ruin i chaosu. Bezpośrednio po premierze filmu pisano, że Janczar w roli Pawła jest zbyt mało ironiczny (jak do tego skłaniałaby proza Dygata), a zanadto dramatyczny i romantyczny. Być może wówczas odnosiło się takie wrażenie. Kiedy jednak po latach ogląda się ten wczesny film Wojciecha Hasa, nie podobna nie dostrzec, że właśnie rola Pawła, w której Janczar oscyluje ustawicznie pomiędzy powagą a fantazją, ironią a zadumą – należy do najmocniejszych atutów filmu.

Po wielu latach przerwy – Tadeusz Janczar znowu powraca na ekran w KRAJOBRAZIE PO BITWIE Andrzeja Wajdy. Na fakt ten należy zwrócić uwagę, bowiem właśnie w filmach Wajdy Tadeusz Janczar stworzył swoje największe, niezapomniane kreacje: Jasia Krone w POKOLENIU i Koraba w KANALE. Ale pomiędzy Korabem z KANAŁU, a byłym więźniem obozu koncentracyjnego z KRAJOBRAZU PO BITWIE rozciąga się obszar trzynastu lat; Korab był młodzieńczy i romantyczny – gdy tymczasem ów „dipis" przeniesiony z kart opowiadania Borowskiego jest naznaczony piętnem przeżyć, świadomy niedorzeczności swej aktualnej sytuacji. Hitlerowskie imperium runęło – a on tkwi jeszcze nadal za drutami, w towarzystwie takich jak on. Jakże charakterystyczne są spory bohatera kreowanego przez Janczara z przedwojennym podoficerem, który jakby nigdy nic, przywdział już wojskowy mundur i oczekuje na rozkazy... W tych scenach Janczar osiąga wielkie napięcie dramatyczne, staje się gwałtowny, nawet agresywny. Ostatecznie decyduje się ruszyć w drogę do kraju... Rola Janczara w KRAJOBRAZIE PO BITWIE jest świadectwem żywotności talentu tego znakomitego aktora.

Kalina Jędrusik



Debiutowała w 1957 roku epizodyczną rolą w filmie EWA CHCE SPAĆ. Następne jej role powstały w filmach: WOLNE MIASTO, 1958 (dziewczyna w piwiarni); KALOSZE SZCZĘŚCIA, 1958 (Sonia); SYGNAŁY, 1959 (kociak w oknie), NIEWINNI CZARODZIEJE, 1960 (dziennikarka); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (dziewczyna); POWRÓT, 1961 (żona Andrzeja, Anka); JUTRO PREMIERA, 1962 (Perczykówna); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela I CZAS PRZYBLIŻA, CZAS ODDALA, 1962 (Anna); SZPITAL, 1962 (śpiewaczka w szafie); JAK BYĆ KOCHANĄ, 1963 (aktorka); UPAŁ, 1964 (Zuzanna); LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1965 (Joanna); ZAWSZE W NIEDZIELE, 1966 (żona Antoniego); KTOKOLWIEK WIE..., 1966 (epizod); GDZIE JEST TRZECI KRÓL, 1967 (Sadecka); JOWITA, 1967 (żona trenera Walczaka); LALKA, 1968 (pani Wąsowska); MOLO, 1969 (dziennikarka Wanda).

Należy do aktorek, które wywołują długotrwałe spory wśród widzów, którzy po zobaczeniu jej na dużym lub małym ekranie dzielą się na zwolenników i przeciwników. Trzeba przy tym od razu wyjaśnić, że przyczyną tych sporów nie jest właściwie kreowana przez Kalinę Jędrusik postać, jej charakter, słowa, które wypowiada, lecz raczej sposób bycia aktorki na ekranie, na scenie czy w studio telewizyjnym. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że Kalina Jędrusik swoim temperamentem, zmysłowością, swobodą zachowania wyłamuje się trochę ze swojskich konwenansów, przestrzegających umiaru i skromności za wszelką cenę.
Tymczasem Kalina Jędrusik rozsadza sceniczne normy, nie liczy się z etykietą, jest spontaniczna, żywiołowa, czasem nawet wręcz agresywna. Swoją kobiecość manifestuje otwarcie, nie licząc się z zastrzeżeniami bardziej konserwatywnej części widzów. Wydaje się nawet, że z odrobiną satysfakcji drażni ich pojawiając się w sukniach z ogromnymi dekoltami, zachowując się z ostentacyjną swobodą. Oczywiście, powiedzmy sobie od razu, że to, co uchodzi za niewybaczalną swobodę w Polsce byłoby czymś całkiem naturalnym we Francji, a znowu mogłoby wywołać sprzeciw we Włoszech. Reżyser, który zdaje sobie z tego sprawę, potrafi postać Kaliny Jędrusik doskonale wyzyskać dla sceny, ekranu czy telewizji.
Dorobek aktorski Kaliny Jędrusik jest obszerny i nadzwyczaj różnorodny. Krakowską Wyższą Szkołę Teatralną ukończyła w 1953 r., zadebiutowała na scenie Teatru Wybrzeża w Gdańsku–Gdyni, a potem przeniosła się do Teatru Narodowego, a wreszcie weszła do zespołu Teatru Współczesnego w Warszawie. Na tej scenie stworzyła doskonałe role: Luzzi w *Pierwszym dniu wolności*, Polly w *Operze za trzy grosze*, Ofelii w *Zamku w Szwecji*. Na scenie Studenckiego Teatru Satyryków wystąpiła w monodramie *Tabu* Jacka Bocheńskiego. Grywała wielokrotnie w telewizji m. in. znaczną popularność zyskała poprzez rolę w *Apollo z Bellac* Giraudoux i udział w Kabarecie Starszych Panów.
Patrząc z dystansu na dorobek Kaliny Jędrusik odnosi się wrażenie, że właśnie Kabaret Starszych Panów dał jej najpełniejszą szansę wykorzystania swego naturalnego temperamentu, fantazji, dowcipu i że właśnie cechy – jak gdyby rozsadzające widowisko teatralne czy filmowe – w telewizyjnym programie rzeczywiście współtworzyły atmosferę i doskonale zgadzały się z zamysłami autorów. Film polski na ogół angażował Kalinę Jędrusik do niedużych i charakterystycznych ról. W 1957 roku debiutowała w filmie Chmielewskiego EWA CHCE SPAĆ, brawurowo zagrała tam epizod dziewczyny z hotelu robotniczego. Następnym epizodem w wykonaniu Kaliny Jędrusik była rólka natarczywej dziennikarki w NIEWINNYCH CZARODZIEJACH Andrzeja Wajdy, potem zobaczyliśmy ją w większej roli żony w POWROCIE Passendorfera.
Jednakże dopiero Jan Batory powierza Kalinie Jędrusik dużą rolę komediową w filmie LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ. Aktorka gra tutaj żywiołową, zakochaną młodą kobietę, która wbrew własnej woli zostaje zaplątana w aferę kryminalną. Patrząc na tę rolę dochodzi się do wniosku, że po to, aby Kalina Jędrusik mogła nas całkowicie przekonać, komedia, w której grała, musiałaby być bardziej zwariowana, poprowadzona z większym tempem.
Niestety, w większości scen widzieliśmy Kalinę Jędrusik odbywającą niezliczone i nużące rozmowy telefoniczne. Można zaryzykować twierdzenie, że film polski jest trochę nazbyt stateczny i zrównoważony, aby Kalina Jędrusik mogła w nim w pełni wykorzystać swój talent.

Lalka reż. Wojciecha Hasa. Kalina Jędrusik i Mariusz Dmochowski.





Spóźnieni przechodnie reż. Jana Rybkowskiego. Kalina Jędrusik i Gustaw Holoubek.

Mieczysław Kalenik

Debiutował w 1954 roku epizodyczną rolą Amerykanina w GODZINACH NADZIEI. Następne jego role filmowe powstały w filmach: POKOLENIE, 1955; WARSZAWSKA SYRENA, 1956 (Jaśko); ZIMOWY ZMIERZCH, 1956 (konduktor); SKARB KAPITANA MARTENSA, 1957 (marynarz); KRZYŻACY, 1960 (Zbyszko); SMARKULA, 1963 (Jerzy); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1964 (członek bandy NSZ); PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI, 1964 (Otto); SUBLOKATOR, 1967 (rowerzysta); PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (kapitan Janota); WESTERPLATTE, 1967 (epizod); HRABINA COSEL, 1968 (Lahay); NOWY, 1969 (Pracownik); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ZYCIE, 1969; ALBUM POLSKI, 1970 (epizod); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (epizod).

Dla tysięcy widzów kinowych pozostaje on do dzisiaj głównie odtwórcą roli Zbyszka z Bogdańca w KRZYŻAKACH Aleksandra Forda. Ale już wcześniej, zanim otrzymał tę obiecującą rolę i zobowiązującą propozycję, zagrał kilka ról, był Amerykaninem w GODZINACH NADZIEI, Jaśkiem w WARSZAWSKIEJ SYRENIE, konduktorem w ZIMOWYM ZMIERZCHU, marynarzem w SKARBIE KAPITANA MARTENSA. Jest jednak rzeczą oczywistą, że dopiero rola Zbyszka uczyniła Mieczysława Kalenika jednym z najpopularniejszych polskich aktorów filmowych.

W niedługim czasie po premierze filmu, Barbara Wachowicz pisała w „Ekranie": „Kalenikowi przypadło w udziale kreować w KRZYŻAKACH rolę najtrudniejszą – bohatera pozytywnego. Jego Zbyszko nie jest jednak mdły (niebezpieczeństwo grożące zwykle tego typu postaciom) i posiada wszelkie walory, w jakie wyposażył go Sienkiewicz. Co więcej – Kalenik wyraźnie potrafił podkreślić metamorfozę Zbyszka z krewkiego młodzieniaszka zrywającego pawie czuby z krzyżackich łbów – w skrzywdzonego, groźnego w swym pragnieniu zemsty za Danuśkę i Juranda rycerza. Pod koniec filmu to przecież właśnie on, nikt inny, jest głównym oskar-

Pierwszy dzień wolności reż. Aleksandra Forda.





życielem Krzyżaków(...) Kalenik jest ubrany a nie przebrany w kostium. I utożsamił się nam tak dalece z postacią Zbyszka, że gdy kiedykolwiek powrócimy do lektury Krzyżaków – jasnowłosy rycerz z Bogdańca będzie miał w naszej wyobraźni zawsze rysy tego młodego aktora z Teatru Narodowego".

Po wielkim sukcesie, jakim była rola Zbyszka, Mieczysław Kalenik musiał się długo kontentować małymi rolami. Wystąpił w SMARKULI Leonarda Buczkowskiego, w ŻYCIE RAZ JESZCZE Janusza Morgensterna, W PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI Aleksandra Forda i SUBLOKATORZE Janusza Majewskiego. Większą rolę otrzymał dopiero w filmie PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY Hieronima Przybyla. Był w tym filmie lotnikiem, prowadzącym samolot w pierwszych dniach po zakończeniu wojny. Należy stwierdzić, że dawny rycerz z historycznego filmu doskonale odnajduje się w wojskowym mundurze i potrafi go nosić w sposób nienaganny. Jako kapitan Janotta ujmuje nas osobistym wdziękiem i rycerskimi zaletami charakteru. Powiedzmy zresztą dla ścisłości, że potrafi on grywać nie tylko postacie pozytywne. Dowodem jest rola młodego gestapowca Willy'ego w *Niemcach* Kruczkowskiego na scenie Teatru Narodowego w Warszawie.

Paryż–Warszawa bez wizy reż. Hieronima Przybyła. Pola Raksa i Mieczysław Kalenik.

Tadeusz Kalinowski



Debiutował w 1958 roku rolą Weyherta w POPIELE I DIAMENCIE. Później zagrał epizodyczną rolę w PĘTLI (1958). Role filmowe Tadeusza Kalinowskiego powstały w następujących filmach: ZŁOTO, 1960 (Smutny); CZERWONE BERETY, 1963 (sierżant Kudaśko); JAK BYĆ KOCHANĄ, 1963 (Peters); MILCZENIE, 1963 (dorożkarz); SKĄPANI W OGNIU, 1964; PIĘCIU, 1964 (Wala); WIANO, 1964 (Wadera); ROZWODÓW NIE BĘDZIE – nowela II, 1964 (ojciec Joanny); GORĄCA LINIA, 1965 (sekretarz KP PZPR); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (pułkownik); ŚWIĘTA WOJNA, 1965 (dyrektor kopalni); SOBÓTKI, 1966 (Świeca); BOKSER, 1967 (trener Zgoda); MORDERCA ZOSTAWIA ŚLAD, 1967 (major); MOLO, 1969 (Paweł); WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, 1969; RZECZPOSPOLITA BABSKA, 1969 (generał); SĄSIEDZI, 1969 (Rubach); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (pułkownik); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE – ŚCIŚLE TAJNE, 1969 (epizod); ZNICZ OLIMPIJSKI, 1970 („Szarotka").

Zmarły w lecie 1969 roku Tadeusz Kalinowski pozostawił po sobie wspomnienie aktora kreującego postacie z charakterem, mocno zarysowane, męskie, bezbłędnie określające środowisko, do którego należą. Nic więc dziwnego, że najczęściej widywaliśmy go na

ekranie w mundurze. Potrafił go nosić jak rzadko kto. Był pułkownikiem w filmie POTEM NASTĄPI CISZA, sierżantem w CZERWONYCH BERETACH, majorem w filmie MORDERCA ZOSTAWIA ŚLAD, znowu pułkownikiem w CZTERECH PANCERNYCH I PSIE. W roku 1968 otrzymał nagrodę pierwszego stopnia Ministra Obrony Narodowej „za twórczość w dziedzinie filmów o tematyce wojskowej".

Jednakże debiut Tadeusza Kalinowskiego odbył się nie na ekranie, ani na scenie, lecz na estradzie, w latach 1934–39 był on bowiem zawodowym piosenkarzem. Po wojnie zaczął pracować w Teatrze im. Wyspiańskiego, studiując równocześnie w szkole aktorskiej. Po uzyskaniu dyplomu występuje w teatrach Kielc, Krakowa, Wrocławia, Sosnowca, aby potem wrócić znów do Katowic. Na tej właśnie scenie stworzył szereg znakomitych kreacji: Kreona w *Antygonie*, Don Diego w *Cydzie* Corneille'a, Eddiego w *Widoku z mostu* Artura Millera, majora Transena w *Skandalu w Hellbergu* Broszkiewicza i wreszcie profesora Sonnenbrucha w *Niemcach* Kruczkowskiego.

Ta ostatnia rola wydaje się szczególnie symptomatyczna, bowiem Kalinowski potrafił z rzadkim mistrzostwem wcielać się w postacie Niemców. W jego dorobku filmowym figuruje świetny epizod niemieckiego konfidenta Petersa w JAK BYĆ KOCHANĄ. Na scenie w postaci majora Transena ze sztuki Broszkiewicza zawarł typowe cechy niemieckiego oficera na emeryturze: arogancję, tęsknotę za „bohaterskim" okresem swego życia, pogardę dla cywilów. Jako profesor Sonnenbruch odszedł od tradycyjnej koncepcji tej postaci; nie był lękliwym, oderwanym od życia uczonym, lecz przeciwnie, człowiekiem mocnym, dokonującym ostatecznie wyboru przeciwko tym, którzy czynnie przeciwstawiają się złu.

Galeria stworzonych przez niego filmowych bohaterów jest bardzo bogata. Oprócz licznych postaci w mundurze – Kalinowski kreował także przedstawicieli innych środowisk. Był dorożkażem Wójcikiem w MILCZENIU, dyrektorem kopalni w ŚWIĘTEJ WOJNIE, sztygarem w PIĘCIU, trenerem w BOKSERZE.

Na ogół grywał nieduże role, bardzo jednak wyraziste, potrafił być wyniosły i oschły, ale zdarzało mu się także błysnąć humorem. Jedną z tych ludzkich, ciepłych i zabawnych sylwetek była postać sierżanta Kudaśko w CZERWONYCH BERETACH.

Na rok przed śmiercią wystąpił w dużej roli przodownika policji Rubacha w filmie Aleksandra Ścibora-Rylskiego SĄSIEDZI, opowiającym o niemieckiej dywersji w Bydgoszczy w 1939 roku. Była to jedna z jego najpełniejszych ról. Kalinowski charakteryzuje tutaj człowieka znajdującego się w ogromnie trudnej sytuacji. Zdaje on sobie sprawę, że należy szybko działać, aby zdusić w zarodku niemiecką dywersję, a równocześnie krępuje go niezdecydowanie przełożonych. Żywi on niechęć do komunistów i uważa się za ich przeciwnika, a przecież ostatecznie wydaje im broń, zdaje sobie bowiem sprawę, że w tej konkretnej sytuacji nie może zrezygnować z ich pomocy. Zachowuje do końca „fason", jest stanowczy, pewny siebie, a w rzeczywistości targają nim wątpliwości, niepokój, świadomość przegranej.

W roli Rubacha, podobnie, jak i w swych poprzednich kreacjach Tadeusz Kalinowski operuje pewnym wypróbowanym już kodem gestów, układów mimicznych, ba, bez trudu rozpoznajemy jego krok, znany z tylu innych ról, jest w tym kroku specyficzna sprężystość, pewność siebie, odwaga. Ze wszystkimi tymi cechami był on wybitną indywidualnością, wzbogacającą kinematografię polską.

Molo reż. Wojciecha Solarza. Andrzej Piszczatowski i Tadeusz Kalinowski.



Irena Karel



Debiutowała w 1965 roku epizodem w filmie PINGWIN. Następne epizody zagrała w filmach: STAJNIA NA SALWATORZE, 1967; PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967; BICZ BOŻY, 1967; NOWY, 1970; PEJZAŻ Z BOHATEREM, 1971; WEZWANIE, 1971 (Zofia). Większe role stworzyła w następujących filmach: WILCZE ECHA, 1968 (Tekla); KIEDY MIŁOŚĆ BYŁA ZBRODNIĄ–RASSENSCHANDE, 1968 (Linda); PORADNIK MATRYMONIALNY, 1968 (pielęgniarka Krystyna); OSTATNI PO BOGU, 1969 (żona por. Kwiatkowskiego); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (Ewka Nowowiejska); RZECZPOSPOLITA BABSKA, 1969 (plutonowy Magda). Wystąpiła w filmie prod. NRD–Polska, SYGNAŁY, 1970.

Po raz pierwszy na ekranie zobaczyliśmy Irenę Karel w małej, epizodycznej roli w PINGWINIE Jerzego Stefana Stawińskiego. Później zagrała w STAJNI NA SALWATORZE, a także w filmie PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY. Były to także epizody nie pozwalające jeszcze określić indywidualności aktorki. Dopiero w 1968 roku otrzymała dużą rolę Lindy w filmie KIEDY MIŁOŚĆ BYŁA ZBRODNIĄ – RASSENSCHANDE Jana Rybkowskiego. Jak pamiętamy film ten wywołał liczne obiekcje. Niemniej rola młodej Niemki została przez Irenę Karel zagrana z dużym temperamentem i sugestywnie. Linda rywalizuje z matką o względy młodego Polaka wywiezionego na roboty do Niemiec i pracującego na fermie. Zabiegi obu kobiet mające na celu zwrócenie uwagi polskiego robotnika nie odnoszą skutku, co wywołuje tym gwałtowniejszą reakcję dziewczyny. Jest przekonana, że Polak żyje z jej matką. Ostatecznie oddaje go w ręce niemieckiej policji.

Linda zagrana przez Irenę Karel jest bezwzględna w dążeniu do zaspokojenia swych erotycznych pragnień. Nie ukrywa ich, jest w niej coś pierwotnego, równocześnie pokazuje nam swą miłą, ładną dziewczęcą twarz, wdzięczną sylwetkę. Rola ta ujawniła duże możliwości odtwórcze Ireny Karel, dotychczas zresztą tylko częściowo wyzyskane.

Następne jej role były już o wiele bardziej konwencjonalne: pielęgniarka Krysia w PORADNIKU MATRYMONIALNYM, Tekla – dziewczyna z dzikich bieszczadzkich pól w WILCZYCH ECHACH, a wreszcie sympatyczna Ewka Nowowiejska w PANU WOŁODYJOWSKIM. W roku 1969 wystąpiła jeszcze jako plutonowy Magda w filmie RZECZPOSPOLITA BABSKA. Odnosi się jednak wrażenie, że wszystkie te role były zbyt grzeczne, niezbyt zgodne z właściwym temperamentem aktorki.

Wilcze echa rez. Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Irena Karel i Zbigniew Dobrzyński.



Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana.

Nowy reż. Jerzego Ziarnika.



Emil Karewicz



Stawka większa niż życie reż. Andrzeja Konica.

Debiutował w 1951 roku epizodyczną rolą Georga w WARSZAWSKIEJ PREMIERZE, 1951. Następne epizody zagrał w filmach: MŁODOŚĆ CHOPINA, 1951; ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA, 1953; PODHALE W OGNIU, 1955; PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967. Większe role filmowe: CIEŃ, 1956 (Jasiczka, prowokator), NIKODEM DYZMA, 1956 (agent policji); KANAŁ, 1957 (podporucznik Mądry); SKARB KAPITANA MARTENSA, 1957 (Pieloch); SPOTKANIA – II nowela STRACONA NOC, 1957 (szofer Konstanty); EROICA – I nowela SCHERZO ALLA POLACCA, 1958 (powstaniec); HISTORIA JEDNEGO MYŚLIWCA, 1958; PĘTLA, 1958 (brutalny kelner); OSTATNI STRZAŁ, 1959 (milicjant Giżycki); BAZA LUDZI UMARŁYCH, 1959 (Warszawiak); BIAŁY NIEDŹWIEDŹ, 1959 (Hauptmann Grimm); SPOTKANIA W MROKU, 1960 (Dominik); KRZYŻACY, 1960 (król Jagiełło); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1960 (Bielas); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961; ŚWIADECTWO URODZENIA – III nowela KROPLA KRWI, 1961 (lekarz z Rassenamtu); NA BIAŁYM SZLAKU, 1962 (Weber); YOKMOK, 1963 (Garlicki); OSTATNI KURS, 1963 (Jurek); DON GABRIEL, 1966 (Suchecki); PRZEDŚWIĄTECZNY WIECZÓR, 1966; ZBRODNIARZ, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ, 1969 (major); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE, 1969 (Brunner); DZIEŃ OCZYSZCZENIA, 1970 (kapitan Stańczyk); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOMĄ, 1970 (oficer SS); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (Wladek).

W jednym z wywiadów udzielonych przed laty Karewicz powiedział, że gra w teatrze, ponieważ film musi z konieczności traktować jako zajęcie dorywcze. Patrząc na długą listę filmów, w których aktor ten występował, można by innym życzyć takiej dorywczości. Kiedy jednak zastanowić się, która z tych ról była najbardziej zgodna z naturalnymi dyspozycjami aktora, z jego temperamentem, wyobraźnią i wreszcie z wyglądem zewnętrznym – okaże się, że lista zmniejszy się do paru zaledwie tytułów. Wśród nich na pierwszym miejscu będzie BAZA LUDZI UMARŁYCH Petelskiego, film wielokrotnie tu wymieniany.

Istnieją jednak istotne przyczyny, dla których obraz ten, tak żarliwie w swoim czasie dyskutowany i krytykowany, dał możność pełnej

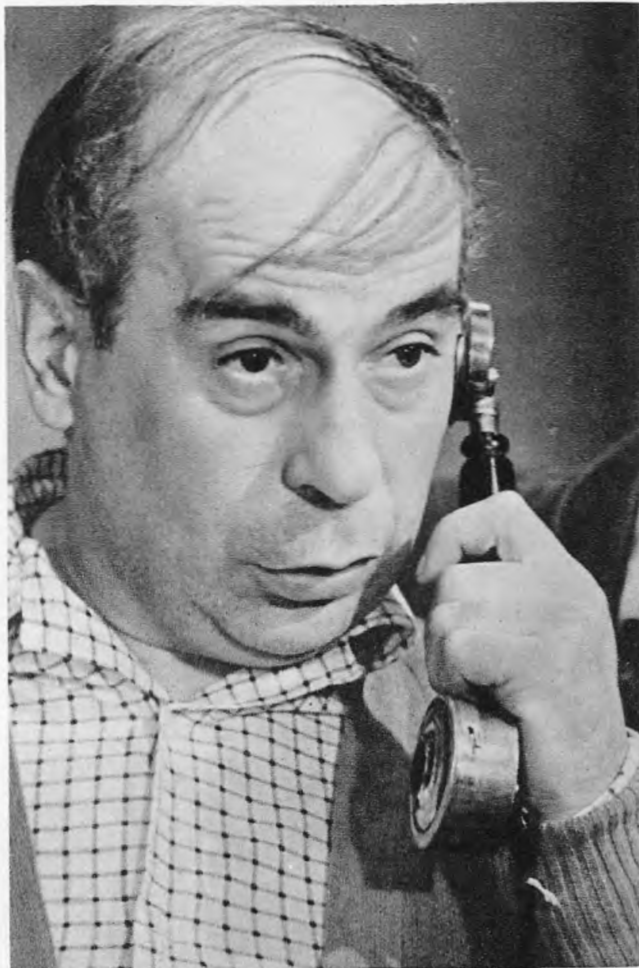
Baza ludzi umarłych reż. Czesława Petelskiego. Leon Niemczyk i Emil Karewicz

wypowiedzi kilku aktorom, a przede wszystkim Karewiczowi. W filmie tym (akcja toczyła się na umownym tle bieszczadzkich realiów) było coś z literatury londonowskiej, coś z klimatu amerykańskich westernów – bezwzględna przyroda, prymitywne warunki, stan ciągłego zagrożenia, a na tym tle mocne charaktery prawdziwych mężczyzn, zahartowanych w walce o byt, zdecydowanych na wszystko itd. Oczywiście, zdania te brzmią cokolwiek humorystycznie; w filmie polskim nigdy nie było zapotrzebowania na tzw. „stuprocentowych mężczyzn", odkrycie egzotyki stanowiło zatem novum na naszym terenie.
Jeżeli jednak kinematografia jest obojętna wobec tej sfery tematów czy nawet tego klimatu – to nie znaczy wcale, że nie mamy aktorów, dla których klimat ów byłby okazją pokazania swoich możliwości. Przeciwnie, są tacy aktorzy. Ich dyspozycje zmierzające w kierunku tematów „przygodowych", „bohaterskich" pozostają całkiem nie wykorzystane. Jest również rzeczą pewną, że ciągle żywy, a nawet ulegający przeobrażeniom gatunek westernu pozostaje nadal wielką szkołą filmowego aktorstwa.
Emil Karewicz jest indywidualnością z tego kręgu tematów, z tej atmosfery, ujawnił to tworząc w BAZIE LUDZI UMARŁYCH postać Warszawiaka, autentyczny typ „mocnego mężczyzny" w londonowskim stylu. Jeżeli trudno go porównać z którymś z aktorów amerykańskich – to przede wszystkim dlatego, że jest od nich bardziej surowy, zamknięty w sobie, więcej w nim goryczy, a przy tym daleki jest od wszelkiej brutalności.
Do sekretów sztuki Karewicza należy to, że zachowując opanowanie, niemal wzgardliwą obojętność, drewnianą twarz, w której żywe i czujne są jedynie oczy, potrafi wysunąć się na czoło całego zespołu. Przecież w miarę rozwoju akcji filmu staje się oczywiste, że to Warszawiak jest głównym bohaterem filmu, a nie daleko bardziej schematyczny Zabawa. Karewicz ustawicznie wywołuje i podsyca swoją grą nastrój oczekiwania na jakieś nieopatrzne wyznanie, na niedyskrecję, na żywą reakcję, na atak wściekłości lub histerii. Nawet w scenach dynamicznych, jak podczas bójki z Bużką – ale i wówczas widać pogardę, jaką żywi dla chłystka, którego trzeba nauczyć rozumu – utrzymuje poprzedni dystans. Czasami, jak na przykład w scenie z pogrzebu Apostoła – Karewicz wydaje się poddawać wzruszeniu, ale są to tylko momenty przelotne, znowu wszystko powraca do równowagi, na zewnątrz ukazuje on twarz, na której stanowczość i siła sąsiadują z goryczą i pewną dozą rezygnacji.
Karewicz jest więc doskonałym odtwórcą postaci mężczyzn silnych, świadomych swego stanowiska, podporządkowanych przyjętej, akceptowanej wewnętrznie dyscyplinie. Jest „wierny samemu sobie", używając conradowskiej terminologii. Rozumiana w ten sposób „męskość" leży w tym samym stopniu u podstaw osobowości Karewicza, jak u innych „chłopięcość" czy „młodzieńczość".
Stąd też paradoks: Karewicz, który gra bez przerwy, mało znajduje bliskich sobie ról w kinematografii, gdzie liczą się przede wszystkim ludzie rozbici wewnętrznie, o rozdartym sumieniu albo właśnie młodzi, przeżywający właściwe młodości rozterki.
Świat, z którego wywodzą się najwartościowsi bohaterowie Karewicza, jest światem konkretu, jasno określonych prawideł, postaw, nieuniknionych konieczności. Jest on dzięki temu w filmie równie cenny, jak i świat wewnętrznych półmroków czy chaosu.



Dzień oczyszczenia Jerzego Passendorfera.

Janusz Kłosiński



Weekendy rez. Wadima Berestowskiego, Józefa Hena i Jerzego Rutkiewicza.

Debiutował w 1953 roku epizodyczną rolą w ŻOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA. Liczne role epizodyczne Janusza Kłosińskiego powstały w następujących filmach: CELULOZA, 1954; TRZY STARTY, 1955; WALET PIKOWY, 1960; TYSIĄC TALARÓW, 1960; SZATAN Z SIÓDMEJ KLASY, 1960; ŚWIADECTWO URODZENIA, 1961; O DWÓCH TAKICH, CO UKRADLI KSIĘŻYC, 1962; GŁOS Z TAMTEGO ŚWIATA, 1962; RODZINA MILCARKÓW, 1962; MILCZENIE, 1963; WIELKA, WIĘKSZA, NAJWIĘKSZA, 1963; PIĘCIU, 1964; RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965; PÓŹNE POPOŁUDNIE, 1965; OBOK PRAWDY, 1965; ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965; KATASTROFA, 1966; PIECZONE GOŁĄBKI, 1966; SZYFRY, 1966; POWRÓT NA ZIEMIĘ, 1967; WILCZE ECHA, 1968; LALKA, 1968; SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, 1969; SĄSIEDZI, 1969; ALBUM POLSKI, 1970; REJS, 1970; LEGENDA, 1971. Duże role filmowe zagrał w następujących filmach: WRAKI, 1957 (kapitan Jakus); MIEJSCE NA ZIEMI, 1960 (kierownik gospody); OGNIOMISTRZ KALEŃ, 1961 (major Żubryn); KRYPTONIM NEKTAR, 1963 (właściciel fabryki); MANSARDA, 1963 (Hufnagel); WEEKENDY – nowela II, 1963 (sklepikarz); MÓJ DRUGI OŻENEK, 1964 (Izydor); KOCHAJMY SYRENKI, 1967 (Koszajtis); ZWARIOWANA NOC, 1967 (żandarm); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1968 (Czernousow); CZERWONE I ZŁOTE, 1969 (fryzjer); OSTATNIE DNI, 1969; TYLKO UMARŁY ODPOWIE, 1969 (Malik); DZIURA W ZIEMI, 1970; PROM, 1970 (sierżant Walczak); ZNAKI NA DRODZE, 1970 (Waśko); POŁUDNIK ZERO, 1971 (Szczygieł); MARTWA FALA, 1971 (bosman); AKCJA BRUTUS, 1971 (Sadowski).

W ostatnim filmie Stanisława Lenartowicza CZERWONE I ZŁOTE oglądamy Janusza Kłosińskiego w roli fryzjera z małego miasteczka. Ta rola, to kwintesencja jego dorobku aktorskiego. Kłosiński odnajduje tutaj prowincjonalną atmosferę, którą zna tak świetnie, a w której żyła większość stworzonych przez niego bohaterów. Przypomina w tej roli groteskowego, ale i przejmującego buchaltera z WEEKENDÓW, a może także Izydora z MOJEGO DRUGIEGO OŻENKU...

Fryzjer z CZERWONEGO I ZŁOTEGO ukazuje nam twarz życzliwą i cokolwiek zatroskaną. Z racji zawodu utrzymuje kontakty ze wszystkimi mieszkańcami, interesują go wydarzenia, udziela rad, zajmuje stanowisko wobec określonych spraw. A przecież oglądając go odnosimy wrażenie, że myślami jest daleko, że angażuje się w te wszystkie ewenementy lokalne tylko częścią swojej osobowości. W istocie, najchętniej zatapia się w kontemplacji. O czym myśli? Dlaczego zachowuje ten dystans? Tego już nie wiemy.

Ma rację Janusz Gazda, kiedy pisze w felietonie poświęconym wybitnemu aktorowi: „Kłosiński posiada dar bardzo rzadki, potrafi mianowicie wytworzyć wokół postaci, którą gra, atmosferę czegoś niezwykłego, jakby nie z tego świata, potrafi zasugerować coś, co przekracza nie tylko ramy scenariusza, ale także krąg doświadczeń powszednich, przyziemnych. A przecież jednocześnie posiada on niesłychane wyczucie realizmu, zarówno psychologicznego, jak i obyczajowego. Wyczulony jest na szczegół, na drobiazgi, które przydają jego postaciom niekłamany autentyzm. Często aktorstwo Kłosińskiego stawało się objawieniem, właśnie przez owo połączenie realizmu z jakimś czwartym wymiarem, wykraczającym poza dosłowną realność".

Janusz Kłosiński należy do tych aktorów, których zaprasza się na plan po to, aby stworzyli odpowiednią atmosferę, zaakcentowali jakiś szczegół obyczajowy. Dlatego też ma w swym dorobku tak wiele ról epizodycznych, ale spełniwszy pokładane w nim nadzieje – odtwórca takich ról odchodzi w niepamięć. Podobnie przez wiele lat działo się z Januszem Kłosińskim.

Do ról, które na dłużej pozostały w pamięci widzów należy buchalter z WEEKENDÓW Józefa Hena i Wadima Berestowskiego (nowela II). Był to prawdziwy majstersztyk aktorski. Kłosiński nakreślił postać samotnego mężczyzny oczekującego bezskutecznie na żonę, która go opuściła przed laty. Jest to zatem samotnik i dziwak, ale dziwak promieniujący ciepłem, życzliwy ludziom. Może należałoby powiedzieć nawet więcej: ten niemłody i niezbyt urodziwy mężczyzna potrafi wytworzyć wokół siebie aurę poezji. W polu jego oddziaływania zwykłe wnętrza, banalne sprzęty nabierają osobliwego wyrazu, stają się jak gdyby ciekawsze, dziwniejsze, piękniejsze. A przy tym wszystkim Kłosiński gra w taki sposób, jakby wszyscy ludzie wokół niego, wszystkie sprawy – nie bardzo go w gruncie rzeczy interesowały, znajdowały się w jakimś dalekim marginesie. Gra jakby od niechcenia. A przecież tworzy postać wyrazistą, żyjącą własnym życiem.

Jest rzeczą oczywistą, że film wykorzystywał do tej pory jeden profil Kłosińskiego: zagubionego, melancholijnego prowincjusza. Na scenie Teatru Nowego w Łodzi aktor ten tworzy postacie o wiele bardziej zróżnicowane. Dla przykładu można tu przytoczyć głośną rolę Horodniczego w *Rewizorze* Gogola. Oddajmy jeszcze raz głos Januszowi Gaździe: „Horodniczy Kłosińskiego odbiega od wielu dotychczasowych tradycji interpretacyjnych. Horodniczego przedstawia się na ogół jako człowieka pewnego siebie, nie pozbawionego swoistego dostojeństwa, który jednak stopniowo staje się szmatą, kimś wręcz żałosnym w swojej klęsce. Kłosiński postąpił odwrotnie. To na początku sztuki Horodniczy jest trochę szmatławy, niechlujny, bardzo prowincjonalny nawet wtedy, gdy wydaje rozkazy, gdy posiada władzę nad wszystkimi. Jest śmieszny, gdy z łatwością daje się nabierać Chlestakowowi. Ale Kłosiński rezygnuje z tradycyjnie komicznych gestów i zachowań. Śmieszność jego Horodniczego wynika jedynie z sytuacji, z kontrastu między jego zachowaniem, w którym aktor akcentuje przede wszystkim bezwzględność i wyrachowanie a wiedzą, którą na temat sytuacji posiada widz. W zakończeniu Horodniczy staje się właściwie postacią tragiczną..."

Znaki na drodze reż. Andrzeja Piotrowskiego.

Czerwone i złote reż. Stanisława Lenartowicza.

Bogumił Kobiela



Debiutował w 1953 roku rolą Grzesia w TRZECH OPOWIEŚCIACH. Następne jego role powstały w filmach: KARIERA, 1954 (milicjant); TRZY STARTY – nowela pływacka, 1955 (Stefan); ZACZAROWANY ROWER, 1955 (chłopiec); SZKICE WĘGLEM, 1957 (kawaler); EROICA – nowela II OSTINATO LUGUBRE, 1958 (porucznik Dębski); POPIÓŁ I DIAMENT, 1958 (Drewnowski); POŻEGNANIA, 1958 (hrabia Tolo); INSPEKCJA PANA ANATOLA, 1959 (członek komitetu organizacyjnego wyborów miss Paryżewa); AWANTURA O BASIĘ, 1959 (siostrzeniec pani prezesowej); ZEZOWATE SZCZĘŚCIE, 1960 (Jan Piszczyk); TROCHĘ SŁOŃCA, 1960 (krótki metraż – autostopowicz); NAD WIELKĄ WODĄ, 1960 (krótki metraż); ROZMOWA Z PANEM K, 1961 (krótki metraż); ROZSTANIE, 1961 (kelner); HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1961 (Froncek); SŁOŃCE I CIEŃ, 1962 (film bułgarski – epizod); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela KRĄG ISTNIENIA, 1962 (Wacek); KON-TIKI, 1962 (krótki metraż); ZACNE GRZECHY, 1963 (Bertold); KRYPTONIM NEKTAR, 1963 (Jacek); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (kawaler maltański); TRZY KROKI PO ZIEMI, 1965; PIEKŁO I NIEBO, 1966; HASŁO KORN, 1968; LALKA, 1968 (subiekt Lisiecki); WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, 1969 (aktor); CZŁOWIEK Z M-3, 1969 (Tomasz Piechocki); NOWY, 1970 (kierownik BHP).

W jednym z wywiadów udzielonych tygodnikowi „Film" Bogumił Kobiela powiedział: „Najlepiej czuję się w aktorstwie defensywnym. Co to znaczy? Upraszczając – wolę odpowiadać niż pytać, wolę słuchać niż rozkazywać, wolę się bać niż straszyć. Szczególnie bliski był mi scenariusz PRZEPROWADZKI, prezentujący dwie odmienne osobowości: kierowcę ciężarówki PKS, człowieka witalnego, przedsiębiorczego, pełnego radości życia i korzystającego z jego usług inżyniera. Ów inteligent (to rola dla mnie) jest człowiekiem niezaradnym, zakompleksionym, wystraszonym. Ci dwaj są skazani na siebie w ciągu dwóch dni podróży..."

Bogumił Kobiela, czyli aktor defensywny. Sam wymyślił sobie to miano. Rzeczywiście, chętnie przyjmował role ludzi zagubionych, śmiesznych, rozmaitych outsiderów i nieudaczników. Ale przecież nie należy tej „defensywnej" postawie Bogumiła Kobieli wierzyć bez zastrzeżeń.

Ten aktor kreujący postacie ludzi strachliwych i niechętnie mieszających się do jakichś spraw ogólniejszych dawał w życiu przykład niepospolitej energii, zdolności organizacyjnych, szczerego zaangażowania w najistotniejsze problemy życia kulturalnego młodzieży. To on przecież wespół ze Zbigniewem Cybulskim był współzałożycielem i aktorem słynnego Bim-Bomu i Teatru Rozmów, jednym z aktywniejszych działaczy środowiska studenckiego Wybrzeża, człowiekiem zawsze obfitującym w pomysły i inicjatywy.

Owej defensywności Bogumiła Kobieli nie należy utożsamiać z poczciwością, łagodnością czy naiwnością. Przeciwnie, to są jedynie pozory. W komizmie Kobieli była jakaś odrobina okrucieństwa i przewrotności, domagająca się ze strony widza odpowiedniego odczytania. Nie ma wątpliwości, że śmierć przecięła karierę trudną, o której nie możemy powiedzieć, że rokowała nadzieje na wielkie, liczne sukcesy w przyszłości. Więcej nawet – ze sporą dozą prawdopodobieństwa moglibyśmy założyć, że owych sukcesów nie byłoby wiele.

Dlaczego? Wydaje się, że Bogumił Kobiela reprezentował rzadki i niełatwy rodzaj komizmu; nie był aktorem, któremu można było powierzyć każdą rolę komediową, z góry będąc pewnym efektu. Zaryzykowałbym pogląd, że komizm Kobieli był w pewnym sensie komizmem samobójczym; kreując swoje najwybitniejsze postacie doprowadzał je do moralnego unicestwienia. Taką unicestwioną postacią był Drewnowski z POPIOŁU I DIAMENTU; śmieszny, odrażający, żałosny. Takim był Piszczyk, którego Kobiela zagrał z godnym podziwu ferworem, a równocześnie zadziwiając pasją w ostatecznym skompromitowaniu tej postaci. Owszem, przez cały czas budził w nas wesołość, ale nie uda się zaprzeczyć, że była to wesołość wstydliwa, połączona z uczuciem trudnego do zdefiniowania zażenowania.

Bo też było coś okrutnego w tej śmieszności Kobieli. Może dlatego,

że tradycyjni komicy ośmieszali grane przez siebie postacie; po zrzuceniu maski byli już kimś zupełnie innym. Tymczasem Kobiela postępował odmiennie: on zacierał ustawicznie granicę pomiędzy „sobą", a „odtwarzaną postacią", i to tak skutecznie, że miało się ochotę bronić Kobielę przed Piszczykiem, przypominać, że to przecież tylko aktorskie udawanie, nic więcej. Jeżeli użyłem określenia komizm samobójczy – to właśnie tę sprawę miałem na myśli.
Kobiela zagrał sporo ról przeciętnych i nijakich. Kreację tworzył tylko wtedy, gdy mógł ostatecznie moralnie zniszczyć kreowaną przez siebie postać. Taka rola to jakby skok w przepaść. Kobiela kompromituje swojego Piszczyka zaciekle, z determinacją. Kompromituje go tym skuteczniej, że nie pozwala mu ani na chwilę się zmienić, stać się „kimś" – nawet w złym. Podobnie było w POPIELE I DIAMENCIE. Drewnowski, mała kanalia, karierowicz osiąga co najwyżej to, że na jego przygody patrzymy z politowaniem. Piszczyk w każdej sytuacji objawia małość, przeciętność, jakąś owadzią zapobiegliwość, która w nikim nie budzi sympatii. W sytuacjach trudnych zdobywa się co najwyżej na mazgajstwo. Obnaża się przed nami do końca; w pewnym momencie przestaje to być zabawne. Z takim rodzajem komizmu spotykamy się oglądając makabryczne komedie hiszpańskie, włoskie czy ostatnio kubańskie (myślę tu choćby o ŚMIERCI BIUROKRATY Alei).
Powiedzieć trzeba otwarcie, że w Polsce ten rodzaj talentu nie natrafia na grunt najkorzystniejszy. Nasza twórczość komediowa była i jest bardzo uboga, bez rozmachu i perspektyw. Role, na jakie Kobiela mógł liczyć, dobrze reprezentuje lekarz w CZŁOWIEKU Z M-3. Była to rola żałosna, ale z zupełnie innego powodu niż rola Piszczyka, żałosna przez swoją zamierzoną płytkość, niemożność zrobienia czegoś więcej ponad serię zabawnych min.
W ostatnim okresie miał Kobiela dwa kapitalne epizody, istne perełki sztuki aktorskiej: subiekta Lisieckiego w LALCE i aktora we WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ. Lisiecki – to prawdziwy majstersztyk; mały, tchórzliwy, przymilny.
Za to epizod we WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ jest niezwykły z innego względu: patrząc na Kobielę mówiącego o tym, co z aktora zostaje, jaki nietrwały jest jego dorobek, jak bardzo nie jest pewien tego, do czego dąży – mamy pewność, że tym razem mówi na pewno o sobie.

Zezowate szczęście reż. Andrzeja Munka. Barbara Kwiatkowska i Bogumił Kobiela





Spóźnieni przechodnie reż. Jana Rybkowskiego. Beata Tyszkiewicz i Bogumił Kobiela.

Rękopis znaleziony w Saragossie reż. Wojciecha Hasa. Leon Niemczyk i Bogumił Kobiela.

Wszystko na sprzedaż reż. Andrzeja Wajdy.

Wacław Kowalski



Gdzie jest generał reż. Tadeusza Chmielewskiego.

Debiutował w 1952 roku epizodem w ŻOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA. Następne jego rolę filmowe powstały w filmach: PRZYGODA NA MARIENSZTACIE, 1954 (Wachowiak); TRUDNA MIŁOŚĆ, 1954 (Kubala, ojciec); POD GWIAZDĄ FRYGIJSKĄ, 1954 (sekretarz); AUTOBUS ODCHODZI 6.20, 1954 (urzędnik); TRZY STARTY, 1955 (kolejarz); ZIEMIA, 1957 (Banach); POŻEGNANIE Z DIABŁEM, 1957 (chłop); KANAŁ, 1957 (powstaniec); SZKICE WĘGLEM, 1957 (chłop); PĘTLA, 1957 (kierowca taksówki); EWA CHCE SPAĆ, 1957 (rusznikarz); WOLNE MIASTO, 1958 (listonosz Wiśniewski); KALOSZE SZCZĘŚCIA, 1958 (strażak I); SYGNAŁY, 1959 (kierowca taksówki); TYSIĄC TALARÓW, 1959 (portier); DO WIDZENIA, DO JUTRA, 1960.(gość na wystawie w Sopocie); ROK PIERWSZY, 1960 (piekarz); WALET PIKOWY, 1960 (portier); SZCZĘŚCIARZ ANTONI, 1961 (kierowca); DRUGI CZŁOWIEK, 1961 (Filarski); OGNIOMISTRZ KALEŃ, 1961 (plutonowy Kolanowski); KWIECIEŃ, 1961 (sanitariusz); DWAJ PANOWIE „N", 1962 (badylarz Nowak); O DWÓCH TAKICH, CO UKRADLI KSIĘZYC, 1962 (kowal); KLUB KAWALERÓW, 1962 (Wygodnicki); LICZĘ NA WASZE GRZECHY, 1964 (Marzec); GDZIE JEST GENERAŁ, 1964 (Kaziuk); WIANO, 1964 (Stadny); ROZWODÓW NIE BĘDZIE – nowela I AWANTURA, 1964 (portier w PKiN); SPOTKANIE ZE SZPIEGIEM, 1964 (niemowa); AGNIESZKA 46, 1964; NAGANIACZ, 1964 (Tomasik); TRZY KROKI PO ZIEMI – nowela I ROZWÓD PO POLSKU, 1965 (woźny); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (epizod); BARWY WALKI, 1965 (epizod); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (kolejarz); SZYFRY, 1966 (Madeja); JUTRO MEKSYK, 1966 (dozorca); LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1966; PIECZONE GOŁĄBKI, 1966 (Kołodziejczyk); DON GABRIEL, 1966 (szeregowy Harnot); SAMI SWOI, 1967 (Kazimierz Pawlak); KOMEDIE POMYŁEK – CZŁOWIEK, KTÓRY ZDEMORALIZOWAŁ HADLEYBURG, 1968; OSTATNIE DNI, 1969 (szeregowy Ostrejko); RZECZPOSPOLITA BABSKA, 1969; JARZĘBINA CZERWONA, 1970 (kapral Podarzyn); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOWĄ, 1970 (sierżant Kiedros); RAJ NA ZIEMI, 1970 (kpr. Machura); ALBUM POLSKI, 1970 (Mazur); PRZYSTAŃ, 1971 (Matusiak); LEGENDA, 1971 (policjant); AKCJA „BRUTUS", 1971 („Sowa"); JESZCZE SŁYCHAĆ ŚPIEW I RŻENIE KONI, 1971 (Misztal).

Komedia osiedleńcza Sylwestra Chęcińskiego SAMI SWOI odkryła aktora komicznego dużej klasy: Wacława Kowalskiego. Słowo „odkryła" brzmi oczywiście prowokacyjnie w odniesieniu do artysty, który zagrał po wojnie w czterdziestu filmach, licząc od roli „żołnierza w okopach Hiszpanii" w ŻOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA – do roli Ostrejki, żołnierza znad Odry w OSTATNICH DNIACH. Kiedy przeglądamy ten imponujący rejestr znajdujemy w nim postacie zaskakująco różnorodne: urzędnik, kolejarz, chłop, kierowca taksówki, rusznikarz, listonosz, strażak, portier, piekarz, ormowiec, sanitariusz, kowal, dozorca... Przez długie lata Wacław Kowalski grywał role charakterystyczne, wyraziste, tak bardzo istotne dla kolorytu czy atmosfery filmu, ale drugoplanowe, nie pozostające na długo w pamięci. I dopiero w piętnaście lat po debiucie w ŻOŁNIERZU ZWYCIĘSTWA Wacław Kowalski otrzymał rolę Pawlaka w filmie SAMI SWOI, rolę, która pozwala zaliczyć go obecnie do najpopularniejszych aktorów filmowych w Polsce.

Gdzie kryje się przyczyna tego sukcesu?

Wacław Kowalski wspomina szczegóły z realizacji SAMI SWOI: „Współpraca ze scenarzystą, reżyserem, z kolegami i całą ekipą była wspaniała. Byliśmy dla siebie nawzajem autorytetami: oni znali ziemie zachodnie, a ja – wschodnie. Pochodzę z kresów, z Janowa Podlaskiego, znam od dzieciństwa te okolice, wsie nad brzegami Bugu. Gram w filmie Kazimierza, a mam przyjaciela o tym imieniu, którego odwiedzam w tamtych stronach. Jego gesty, sposób mówienia a nawet patrzenia – pomogły mi stworzyć postać Pawlaka: energicznego osadnika, z poczuciem humoru i swoistym poczuciem godności.

Moje rady czy pomysły dotyczyły więc przede wszystkim codziennego języka, sposobu zachowania się, reagowania. Proponowałem też pewne zmiany. Zgodnie ze scenariuszem bohaterowie mieli jeść mamałygę, znaną potrawę z mąki kukurydzianej. Jadano ją rzeczywiście, ale na Podolu, zaś u nas na Podlasiu popularna była dynia z zacierkami... Pomysłów było zresztą aż za wiele. Starczyłoby na dwa filmy. I konsultantów – aż nadto: wszędzie gdzie kręciliśmy znajdowali się chętni, którzy podpowiadali nam powiedzenia, które będą śmieszne. Unikaliśmy jednak dowcipów dla samego dowcipu. Komizm tego filmu opiera się bowiem przede wszystkim na kontraście starego sposobu myślenia i starych przyzwyczajeń – z nowymi warunkami życia".

Tak więc w roli Kazimierza Pawlaka zespoliły się szczęśliwie własne wspomnienia, obserwacje młodzieńcze, wpływy rodzinne z cechami bohatera scenariuszowego. W ten sposób Kowalski osiąga efekt niebywałego autentyzmu obyczajowego i psychologicznego. Jego Pawlak jest serdeczny, rozlewny, kresowy – a równocześnie zawzięty, małostkowy, ograniczony.

Wacław Kowalski jednak tak umiejętnie kreśli portret swojego bohatera, że ani przez chwilę nie jest on ukazany jednostronnie. Śmieszy nas jego upór, przywiązanie do niemądrych tradycji,

ale równocześnie podziwiamy jego gospodarność, patriotyzm, no i wreszcie osobliwy wdzięk tej postaci. Pawlak błyskawicznie przechodzi z jednego nastroju w inny, od radości do wściekłości, śmieje się szeroko odsłaniając mocne, białe zęby, a za chwilę skacze do oczu swojemu przeciwnikowi, sąsiadowi Kargulowi. Jest żywiołowy, a zarazem doskonale zdyscyplinowany. Patrząc na niego zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy świadkami popisu doskonałego rzemiosła aktorskiego.

Lalka reż. Wojciecha Hasa. Wacław Kowalski i Mariusz Dmochowski

Sami swoi reż. Sylwestra Chęcińskiego. Wacław Kowalski i Jerzy Janeczek

Barbara Krafftówna



Debiutowała w 1953 roku epizodem w filmie SPRAWA DO ZAŁATWIENIA. Następne role filmowe zagrała w filmach: DESZCZOWY LIPIEC, 1957 (Karpińska); POPIÓŁ I DIAMENT, 1958 (Stefka); WALET PIKOWY, 1960; NIKT NIE WOŁA, 1960 (Niura); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961; ZŁOTO, 1962 (barmanka); JUTRO PREMIERA, 1962 (suflerka); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1963 (Michaśka); JAK BYĆ KOCHANĄ, 1963 (Felicja); UPAŁ, 1964 (Basia); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (Camilla); CIERPKIE GŁOGI, 1966 (Marta Szymańska); DON GABRIEL, 1966 (Florentyna); SZYFRY, 1966 (Jadwiga); PRZYGODA Z PIOSENKĄ, 1969 (Madame Michaud); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (Honoratka).

Kiedy zobaczyliśmy ją po raz pierwszy na ekranie? W naszych filmowych wspomnieniach natrafiamy na wyrazisty, przejmujący epizod w POPIELE I DIAMENCIE. Oto z okna pokoju zajmowanego przez Maćka Chełmickiego w hotelu „Metropol" widać okno oficyny. Za tym oknem zawodzi donośnie hotelowa pomywaczka, Stefka; tego ranka nieznani sprawcy zastrzelili na drodze jej chłopca. Pomywaczka zalewa się łzami, podnosi oczy do nieba. Wzbudza litość, ale także trochę śmieszy. Za chwilę umilknie, kiedy zwierzchnik zaproponuje jej parę pończoch. Czy ten tragikomiczny epizod – to właśnie debiut Barbary Krafftówny?
Jeśli przejrzymy rejestr jej ról okaże się, że debiutowała znacznie wcześniej, w 1950 roku, w komedii SPRAWA DO ZAŁATWIENIA. Jednak dla większości uważnych widzów jej kariera zaczęła się właśnie tą małą, znakomitą rólką w POPIELE I DIAMENCIE. Późniejsze role: Karpińska w DESZCZOWYM LIPCU, sentymentalna Niura w NIKT NIE WOŁA, barmanka w ZŁOCIE, suflerka w JUTRO PREMIERA nie pozwalają ocenić skali jej talentu i możliwości odtwórczych. I wreszcie w 1962 roku otrzymuje wielką, główną rolę Felicji w JAK BYĆ KOCHANĄ Wojciecha Hasa. Po premierze tego filmu jest już dla wszystkich rzeczą oczywistą, że Barbara Krafftówna to jedna z najwybitniejszych aktorek dramatycznych polskiego kina.
Znakomitość tej roli kryje się w jej wielowarstwowości; została ona skonstruowana tak, że widz w każdej nowej sytuacji widzi tylko zarys postaci, podlegający najrozmaitszym przeobrażeniom, właściwie nigdy nie widzi c a ł e j Felicji. Kiedy nawiązuje z nią kontakt na lotnisku, podczas podróży samolotem ma przed sobą na ekranie młodą, elegancką kobietę, ciekawą życia, zwracającą uwagę na wszystko, co się dzieje wokół niej, nie pozbawioną kokieterii. Lecz już w tym momencie zdaje sobie niejasno sprawę, że ta kokieteria, maniery znanej aktorki, zainteresowanie światem są cechami mylącymi, coś się za tym kryje, czego zrazu nie potrafi określić; dziwny niepokój, gorączkowe próby odpędzenia myśli i wspomnień...
To właśnie wspomnienia atakują ją ze zdwojoną siłą; pojawia się w nich znowu inna Felicja; jest debiutującą aktorką, zakochaną, prostolinijną dziewczyną. Zżywamy się przez chwilę z tym lirycznym portretem Felicji w stroju Ofelii, aby znowu go porzucić, bo oto okazuje się, że bohaterka była wyłącznie zakochanym dziewczęciem. Widzimy ją wkrótce w zupełnie innym wydaniu: kobiety z uporem realizującej swój zamysł związania z sobą mężczyzny, którego kocha. Na skutek tragicznego, ale i szczęśliwego dla niej zbiegu okoliczności mężczyzna ten rzeczywiście trafia pod jej opiekuńcze skrzydła, jest zdany wyłącznie na nią. Ratując jego życie Felicja decyduje się na poświęcenie; staje się ofiarą gwałtu ze strony dwóch żołnierzy niemieckich. I to poświęcenie nie zdaje się na nic. Wiktor kreowany przez Zbigniewa Cybulskiego pragnie tylko jednego – odzyskania swobody. Felicja nie otrzymuje żadnej rekompensaty za swoje trudy. Jest więc złamana, świadoma swej porażki. Czy znowu możemy jej wierzyć? Nie, bo przecież widzimy dalej, że nie daje za wygraną, nie przestaje „zdobywać" Wiktora

aż do końca, to znaczy do momentu jego samobójczego skoku z okna.
Taka właśnie jest Felicja: złamana, a przecież nadal w osobliwy sposób ufna i liryczna, bezradna, a przecież równocześnie uparta czy może nawet – jeśli nie nazbyt to mocne słowo – bezwzględna w dążeniu do realizacji swych osobistych celów; mądra, a przecież zarazem zaślepiona i niekonsekwentna. Felicja – to bodaj najpełniejsza postać kobieca w całym powojennym filmie polskim, dość surowo na ogół odnoszącym się do kobiet. Krafftówna buduje tę swoją złożoną, wielowarstwową rolę w sposób najzupełniej swobodny, bezwiedny, lekki. Przechodzi łatwo z nastroju pogodnego w posępny, ze stanu załamania wewnętrznego w stan akceptacji życia takiego, jakim ono jest.
Role, które Barbara Krafftówna zagrała po JAK BYĆ KOCHANĄ są błahe, epizodyczne. A więc swojska Michaśka w ICH DNIU POWSZEDNIM, także Basia w UPALE, dekoracyjna Camilla w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE. Dalszych epizodów nie warto nawet cytować. Film polski obywa się bez postaci kobiecych o tej skali przeżyć, o takim bogactwie doznań i nastrojów. Szkoda, bo przecież, jak słusznie pisze Anna Boska w szkicu *W królestwie niepewnego jutra* („Ekran"), Barbara Krafftówna to „aktorka o zupełnie niezwykłej skali możliwości, aktorka, której nie krępują ograniczenia żadnego emploi. Można ją sobie wyobrazić jako Ofelię i jako panią Dulską, jako Joannę d'Arc i jako Damę od Maxima. Fascynująca różnorodnością, co więcej, z wirtuozerią łącząca w harmonijną całość tony z różnych rejestrów: z groteski i z dramatu, z komedii i z tragedii. Ten tak ryzykowny stop uwierzytelnia w niej wielowymiarowość postaci, uwierzytelnia może i banalną, ale jakże trudną do uzewnętrznienia prawdę o złożoności ludzkich reakcji(...). Niestety, rozkoszna, cudowna, piankowa Krafftówna z Kabaretu Starszych Panów przesłoniła już prawie Krafftównę z JAK BYĆ KOCHANĄ".
Istotnie, Krafftównę coraz częściej spotykamy w programach rozrywkowych, na estradzie, w komediach. Wywiązuje się znakomicie z tych zobowiązań, ale wydaje się, że repertuar lekki nie jest jednak jej powołaniem.

Jak być kochaną reż. Wojciecha Hasa.

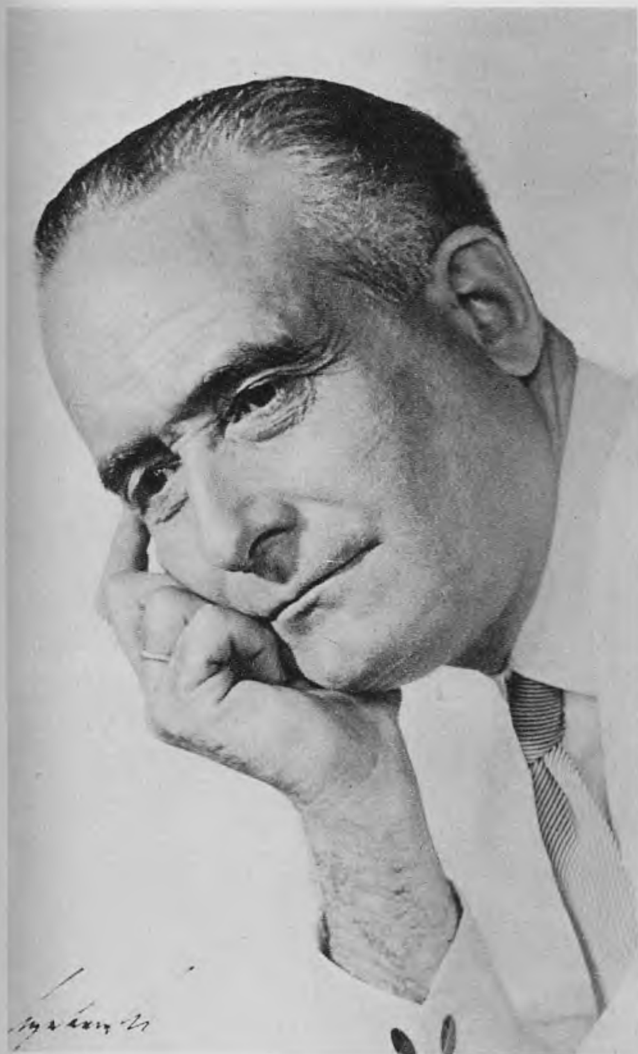




Jak być kochaną rez. Wojciecha Hasa.

Rękopis znaleziony w Saragossie rez. Wojciecha Hasa. Barbara Krafftówna i Franciszek Pieczka.

Jan Kreczmar



Debiutował w 1938 roku rolą Dzwierzyna w filmie STRACHY. W 1962 roku zagrał rolę dyrektora w RODZINIE MILCARKÓW. Następne role filmowe Jana Kreczmara: PASAŻERKA, 1963 (Walter); MANSARDA, 1963 (książę); SZYFRY, 1966 (Tadeusz); LALKA, 1968 (Tomasz Łęcki); ŻYCIE RODZINNE, 1971 (ojciec); JESZCZE SŁYCHAĆ ŚPIEW I RŻENIE KONI, 1971 (pułkownik).

Rzadko widujemy Jana Kreczmara na ekranie; zagrał tylko pięć ról w całym okresie powojennym, a jednak nie można pominąć jego wkładu do kinematografii polskiej. Choćby dlatego, że wnosi on do niej zupełnie odmienne wartości, odrębną tonację, inne tradycje. Spróbujmy dokładniej określić te wartości. Szukając dla nich nazwy sięgniemy do skromnego zasobu terminów, będziemy mówić o znakomitym warsztacie aktorskim, o ogromnej kulturze gestu i słowa, o drobiazgowym, intelektualnym opracowaniu każdej roli. Będzie to zresztą prawda, ale istota rzeczy tkwi w tym, że Jan Kreczmar dokonuje zabiegu niezmiernie ryzykownego i rzadko uwieńczonego sukcesem, a mianowicie swoje doświadczenie sceniczne przenosi na plan filmowy.

Wiemy, że jest to przedsięwzięcie niemal z góry skazane na niepowodzenie. W odniesieniu do aktora występującego w filmie, epitet „teatralny" brzmi jak ocena negatywna. Patrząc na ekran bez najmniejszego trudu wychwytujemy fałszywe – w kontekście sytuacji filmowych – gesty, miny, możliwe do zaakceptowania w teatrze, ale rażące właśnie tutaj. Tymczasem nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Jan Kreczmar nie zmienia się przechodząc ze sceny na plan filmowy, nie wynajduje jakichś nowych środków aktorskich, pozostaje taki sam: skupiony, opanowany, dystyngowany, nadający znaczenie każdemu swemu gestowi, wypowiadający tekst swej roli z niesłychaną poprawnością, dbałością o właściwe brzmienie każdego słowa. Jego role są zatem obroną pewnego typu teatralnego stylu w aktorstwie filmowym.

Na ekranie pojawił się w 1962 roku w roli dyrektora w RODZINIE MILCARKÓW, potem zagrał męża Lizy w PASAŻERCE, w tym samym roku wystąpił w epizodycznej roli księcia w MANSARDZIE Konrada Nałęckiego i Tomasza Łęckiego w LALCE Wojciecha Hasa. Objawiły się tu w pełni jego aktorskie, filmowe uzdolnienia. Bowiem ten aktor par excellence teatralny, związany z teatrem od początku swej kariery, jest także znakomitym aktorem filmowym! Przekonuje nas o tym choćby rola w SZYFRACH. Tadeusz, który po dwudziestu latach spędzonych w Anglii powraca do rodzinnego Krakowa, zachowuje się inaczej niż tubylcy, jest odrobinę ceremonialny, dystyngowany, zachowuje maniery Anglika. Kreczmar jednak w taki sposób kreuje tę postać, że w jej sposobie bycia nie ma niczego na pokaz; Tadeusz ze swoimi nienagannymi manierami jest najzupełniej naturalny. Ale te maniery właśnie podkreślają jego obcość w świecie, w którym się znalazł, w mieście, które było niegdyś jego rodzinnym miastem.

Szczególnie istotna wydaje się w SZYFRACH konfrontacja dwóch rodzajów aktorstwa: Zbigniewa Cybulskiego i Jana Kreczmara. Istotnie, trudno o większy kontrast. Cybulski był znakomitym improwizatorem, stwarzał postać niejako na poczekaniu, kierując się niezawodną intuicją. Często nie mógł powtórzyć sceny, którą zagrał. A na planie SZYFRÓW miał przed sobą partnera, dla którego pojęcie improwizacji w ogóle nie istnieje. Jan Kreczmar jest bowiem przykładem aktorstwa realizującego w sposób konsekwentny przed kamerą pewien drobiazgowo opracowany, ściśle przemyślany plan. Trudno zatem o większy dystans dzielący obu aktorów.

A jednak widzowie nie odnosili wrażenia dysonansu. Sceny, w których Cybulski pojawia się obok Kreczmara, są w SZYFRACH najlepsze. Wyciągnąć można z tego wniosek, że w filmie egzystują na równych prawach rozmaite konwencje aktorskie. Niepodobna z góry przesądzać, że jakiś aktor nie nadaje się do filmu, ponieważ tak jest zrośnięty z teatrem. Przykład Jana Kreczmara świadczy o tym najlepiej.

Szyfry reż. Wojciecha Hasa. Zbigniew Cybulski i Jan Kreczmar.

Lalka reż. Wojciecha Hasa. Beata Tyszkiewicz i Jan Kreczmar.

Marta Lipińska



Debiutowała w 1962 roku rolą Urszuli Mrozewskiej w filmie GŁOS Z TAMTEGO ŚWIATA. Następne role filmowe Marty Lipińskiej: CZERWONE BERETY, 1963 (dziewczyna); ROZWODÓW NIE BĘDZIE, 1964 (Alina); WIANO, 1964 (Ulka); SALTO, 1965 (Helena); GORĄCA LINIA, 1965 (Wrzosówna); KATASTROFA, 1965 (Hanka); PIEKŁO I NIEBO, 1966 (anioł stróż); ŚCIANA CZAROWNIC, 1967 (Magda); ROMANTYCZNI, 1969 (Emilka).

„Przed moim debiutem ekranowym zetknęłam się już z filmem jako studentka PWST – wspomina Marta Lipińska w wywiadzie udzielonym tygodnikowi «Film» – Grałam góralkę Ulkę w pierwszej wersji LENINA W POLSCE, tej której nie zrealizowano do końca z powodu śmierci reżysera. Byłam studentką drugiego roku. Udzielono mi w szkole zezwolenia na tę pracę, przebywałam z całą ekipą na plenerach w Zakopanem, a po ich ukończeniu mieliśmy wyjechać na zdjęcia atelierowe do Moskwy. Film jednak przerwano. Doświadczenie z tego okresu? Niewielkie, pamiętam jednak swoje obserwacje: nieraz pośpieszną pracę całej ekipy zależnej w plenerach od warunków atmosferycznych. Byłam tym bardzo przejęta, bo przecież efekty tego pośpiechu uwidaczniają się najbardziej w rezultatach wysiłków aktorskich.

Za mój debiut filmowy uważam więc GŁOS Z TAMTEGO ŚWIATA Stanisława Różewicza. I na wykonanie mojej roli, przychylnie przyjętej przez widzów i krytykę niewątpliwie wpłynęło to, że grałam tylko w atelier; miałam czas na spokojne opracowanie postaci – na próby i dyskusje z reżyserem".

Marta Lipińska jest aktorką celującą w rolach kameralnych, lirycznych, intymnych, nie dziwi nas więc jej wyznanie, że dobrze się czuje w atelier, we wnętrzach, że nie pociągają jej sceny dynamiczne. W pamięci widzów pozostała jej rola z GŁOSU Z TAMTEGO ŚWIATA, maksymalnie statyczna, gdyż kreowana przez nią bohaterka, Urszula, w ogóle nie wstaje z fotela. Jest dziewczyną sparaliżowaną, skazaną na stały bezruch. Nie jest łatwo grywać takie właśnie role. Aktor jest tutaj zmuszony grać właściwie twarzą, oczami i najmniejsze poruszenia rąk nabierają szczególnego znaczenia. Marta Lipińska wycieniowała taki właśnie portret. Mimo iż nie wstaje z fotela, jej postać żyje; jest w jakiś osobliwy sposób – jak gdyby od wewnątrz – dynamiczna. Lipińska operuje w tej roli głównie grą spojrzeń. Raz wyczytujemy w jej oczach rezygnycję, to znowu, kiedy na widnokręgu pojawia się szarlatan podejmujący się wyleczenia nieuleczalnie chorej – budzi się w niej nadzieja, twarz rozjaśnia uśmiech.

Inną bardzo poetyczną i subtelną sylwetkę nakreśliła Marta Lipińska w filmie SALTO Tadeusza Konwickiego. Gra w tym filmie córkę gospodarza, u którego znalazł schronienie tajemniczy podróżnik, Kowalski-Malinowski (Zbigniew Cybulski). Nie wiemy o niej właściwie nic, poza tym, że jest córką właściciela domku, że spędza czas siedząc w zamyśleniu w fotelu, lub przechadzając się po sadzie. Wydaje się, że żyje w jakimś wyimaginowanym idealnym świecie. Nie jest zdolna do jakichś gwałtowniejszych reakcji. Wiąże się uczuciowo z przybyszem, choć mało o nim wie – właśnie dlatego, że jego tajemniczość odpowiada jej uosobieniu. Później z rezygnacją przyjmuje jego odejście. W sumie – tworzy postać trochę nierzeczywistą, ale jakże poetycką, pełną uroku.

„Istotnie – przyznaje Marta Lipińska – gram przeważnie kobiety szlachetne, które niosą w swej psychice coś tragicznego z przeszłości (jak Helena w SALCIE), kobiety nieszczęśliwe (jak kaleka córka profesora w GŁOSIE Z TAMTEGO ŚWIATA, porzucona dziewczyna w WIANIE czy dziewczyna z nieślubnym dzieckiem w GORĄCEJ LINII). Podobnie zresztą w telewizji. Przypomnę choćby TRĘDOWATĄ i W DRODZE DO CZARNOLASU. Moje warunki zewnętrzne skłaniają reżyserów do powierzania mi właśnie takich ról (...) Zaszufladkowanie zawsze jest niebezpieczne – bardzo się go boję. Chciałabym bowiem i w filmie grać – jak w teatrze – role różnorakie".

Wiano reż. Jana Łomnickiego. Marta Lipińska i Tadeusz Łomnicki.

Czerwone berety reż. Pawła Komorowskiego. Marta Lipińska i Marian Kociniak. ▶

Głos z tamtego świata reż. Stanisława Różewicza. Marta Lipińska i Kazimierz Rudzki.



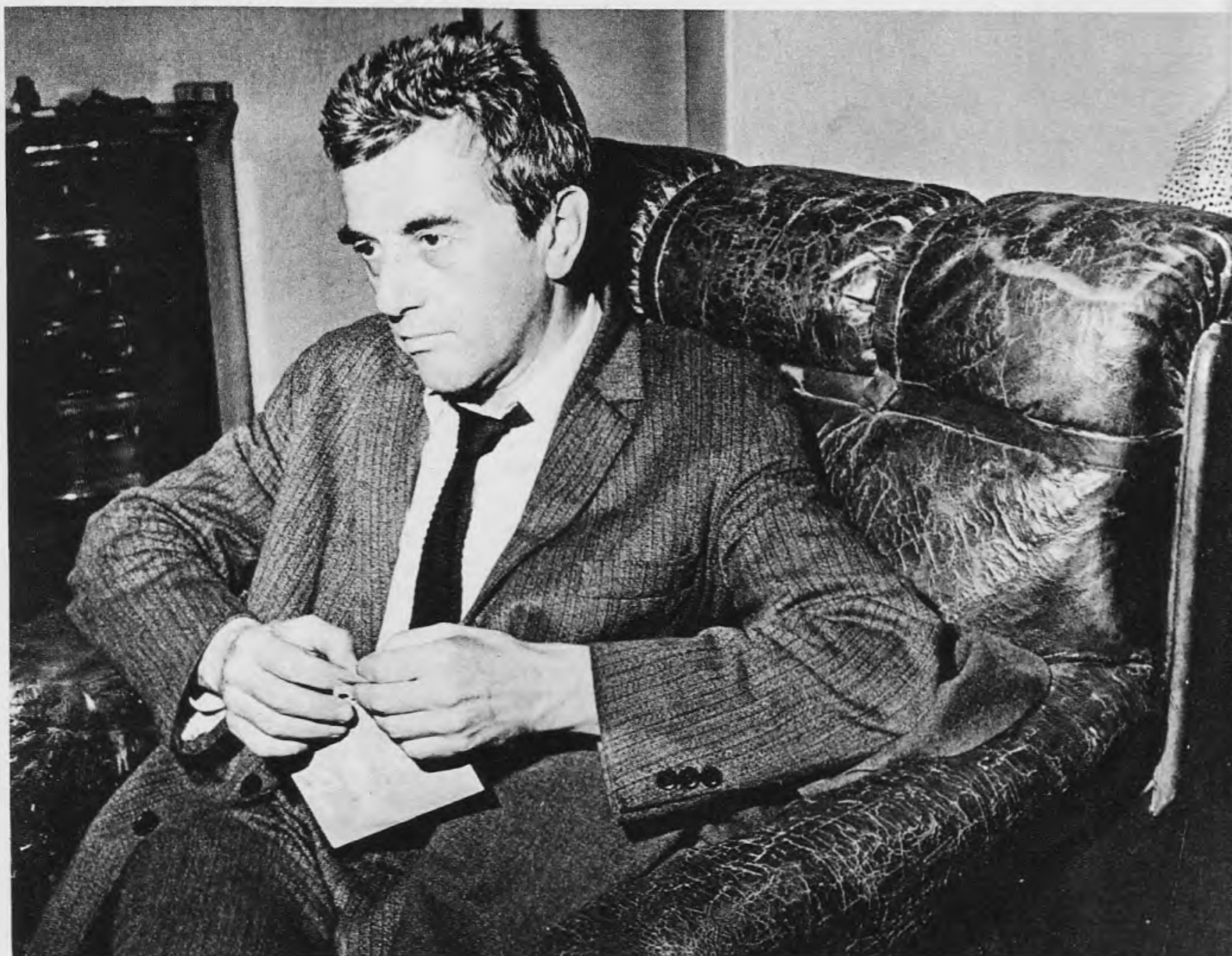
Andrzej Łapicki

Debiutował w 1947 roku epizodyczną rolą zamachowca w ZAKAZANYCH PIOSENKACH, w tym samym roku zagrał rolę nauczyciela Leśniewskiego w JASNYCH ŁANACH. Następne role Andrzeja Łapickiego powstały w filmach: DWIE BRYGADY, 1950 (Stanisz-Łojz); ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA, 1953 (John Lane); DOMEK Z KART, 1954 (Starosta); DWIE GODZINY, 1957; POWRÓT, 1960 (Siwy); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (Piotr); SPOTKANIE W „BAJCE", 1962 (Wiktor); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela V NAUCZYCIELKA, 1962 (asystent reżysera); PAMIĘTNIK PANI HANKI, 1963 (Jacek Renowicki); NAPRAWDĘ WCZORAJ, 1963 (Nowak); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (Piotr Grajewski); SALTO, 1965 (pijak Pietuch); SPOSÓB BYCIA, 1966 (Mężczyzna); LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1966 (Andrzej); GDZIE JEST TRZECI KRÓL, 1967 (kapitan Berent); LALKA, 1968 (Starski); PORADNIK MATRYMONIALNY, 1968 (mąż Roksany); ŚWIAT GROZY – ZBRODNIA LORDA ARTURA SAVILLE, 1968 (lord Artur); WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, 1969 (reżyser); JARZĘBINA CZERWONA, 1970 (porucznik Gorczyński); DANCING W KWATERZE HITLERA, 1971 (Niemiec).

W albumie *Aktorzy filmu polskiego* wydanym w 1962 roku pisałem o Andrzeju Łapickim: „Aparycja tego aktora, jego sposób bycia a nawet głos o sugestywnym brzmieniu przesądzają o rodzaju powierzanych mu ról. Widzimy go więc przeważnie w postaci wytwornych salonowców, dystyngowanych osobistości z wyższych sfer, amantów. Jeżeli są to role wybitne to dlatego, że Łapicki zaszczepia kreowanym przez siebie postaciom autoironię, naznacza je dwoistością wewnętrzną. Widz wyczuwa, że aktor zachowuje dystans wobec tych wytworności salonowego poloru, światowych manier..."

Zdania te brzmiały aktualnie w okresie 1962 roku, może jeszcze trochę później. W tych latach Andrzej Łapicki otrzymywał w filmie role dobrze prezentujących się, interesujących mężczyzn. Był przybyszem z Zachodu w POWROCIE, inteligentem zesłanym na roboty w DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, młodym dyplomatą w PAMIĘTNIKU PANI HANKI...

Wkrótce jednak następuje przełom. Andrzej Łapicki zdecydowanie przeciwstawia się swej aktorskiej przeszłości, swemu emploi. Nie chce już dłużej być dobrze ułożonym, interesującym mężczyzną, wytrawnym kochankiem, bywalcem wyższych sfer. W SALCIE



Sposób bycia reż. Jana Rybkowskiego.

Powrót reż. Jerzego Passendorfera. Maria Ciesielska i Andrzej Łapicki

Jarzębina czerwona reż. Ewy i Czesława Petelskich. Andrzej Kopiczyński i Andrzej Łapicki.

Tadeusza Konwickiego pojawia się w radykalnie odmienionej postaci. Jest tutaj wiejskim pijakiem, Pietuchem, łażącym w rozchełstanej koszuli, wygadującym głupstwa. Zapewne kiedyś był „kimś lepszym", teraz jednak budzi wesołość i politowanie.
O ile jednak ów Pietuch był postacią w jakimś sensie dekoracyjną, uzupełniał koloryt lokalny filmu, o tyle Mężczyzna ze SPOSOBU BYCIA Jana Rybkowskiego wypełnia sobą ekran przez cały czas trwania filmu. I on daleko odbiega od tych eleganckich męskich sylwetek, do których Łapicki nas przyzwyczaił. Już jego społeczna kondycja jest odmienna; Mężczyzna bowiem jest bardzo przeciętną urzędniczą figurą, rozpamiętującą rozmaite fragmenty swego mało efektownego życia. Chory na serce, zaniedbany, wegetujący na poddaszu – ów Mężczyzna usiłuje odnaleźć we wspomnieniach te momenty, w których jego życie nabrało sensu. Niestety, nie jest ich wiele. Jego życie – to pasmo kompromisów, porażek, rezygnacji. Andrzej Łapicki podjął się wyrazić aktorskimi środkami tę właśnie przeciętność, szarość, beznadziejność egzystencji swego bohatera. Można by powiedzieć, że nawet w tej sytuacji, w pospolitej odzieży, w zagraconej mansardzie Łapicki jest jeszcze zbyt elegancki, że nie potrafi „pokonać" dawnego Łapickiego. Przyznać przecież należy, że na tej drodze przemiany zrobił ogromne postępy.
Jeżeli w LALCE pojawia się jako arystokrata Starski to już nie w postaci dawnego, czarującego bawidamka, lecz mężczyzny sytego wrażeń, o cokolwiek cynicznym podejściu do życia, wyzbytego lekkości i fantazji, jaka cechowała poprzednich kreowanych przez Łapickiego bohaterów.
Do rejestru jego pierwszoplanowych ról należy zaliczyć WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ Andrzeja Wajdy. Łapicki kreuje tutaj reżysera przeżywającego kryzys zaufania w stosunku do siebie i własnej sztuki; jest on jak gdyby odpowiednikiem bohatera OSIEM I PÓŁ Felliniego. Wajda zwierzał się w jednym z wywiadów, że bliski był myśli, aby samemu zagrać główną rolę we WSZYSTKIM NA SPRZEDAŻ, ostatecznie jednak zrezygnował z tego projektu. Andrzej Łapicki musiał zatem pamiętać, że podejmując się uczestnictwa w filmie zawierającym aluzje do rzeczywistych wydarzeń i osób, musi w jakimś stopniu dopasować się do tych realiów, nakreślić sylwetkę dobrze zharmonizowaną z obyczajowością tzw. środowiska. Andrzej Łapicki doskonale wywiązał się z tego zadania. Cechą dominującą stworzonej przez niego postaci reżysera jest zniechęcenie, znużenie, chciałoby się powiedzieć: zużycie. Reżyser nie jest nazbyt przekonany do filmu, który realizuje, boi się, że jego artystyczna intuicja uległa stępieniu. Śmierć w wypadku kolejowym aktora kreującego główną rolę (aluzja do śmierci Zbigniewa Cybulskiego) stanowi dla niego nieoczekiwaną podnietę twórczą; to właśnie ten tragiczny fakt dodaje realizowanemu przez niego filmowi sensu. Andrzej Łapicki w sposób ogromnie dyskretny sygnalizuje nam swoje nastroje. Zarzucano mu, że jest bezbarwny, za mało wyrazisty; jednakże odtwórca roli reżysera świadomie zdecydował się na wybór tej właśnie drogi. Jest opanowany, zniechęcony, znużony, a przecież wiemy doskonale, że dużo w tym pozy. Reżyser przeżywa śmierć aktora i przyjaciela, wywołuje w nim ona reakcje krytyczne w stosunku do samego siebie (przekonuje nas o tym ważna scena na wystawie obrazów Wróblewskiego), śmierć ta nie pozostaje także bez wpływu na dalszy bieg pracy nad filmem. Rola reżysera pozwala stwierdzić, że Andrzej Łapicki jest w fazie pełnej dojrzałości twórczej.

Wszystko na sprzedaż reż. Andrzeja Wajdy



Tadeusz Łomnicki

Debiutem ekranowym Tadeusza Łomnickiego była rola w DWÓCH GODZINACH, filmie zrealizowanym w 1947 roku, którego premiera odbyła się w 1957 roku. Dalsze jego role filmowe powstały w następujących filmach: STALOWE SERCA, 1948 (górnik); DWIE BRYGADY, 1950 (Pietrzak-Jarka); ZAŁOGA, 1952 (Józef Wietecha); ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA, 1953 (epizod); PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ, 1954 (Lutek); POKOLENIE, 1955 (Stach); TRZY KOBIETY, 1957; EROICA, 1958 (Zawistowski); BAZA LUDZI UMARŁYCH, 1959 (partyzant); KAMIENNE NIEBO, 1959 (Maniuś); ZAMACH, 1959 (Marek); NIEWINNI CZARODZIEJE, 1960 (Bazyli); CZAS PRZESZŁY, 1961 (Antoni); MANSARDA, 1963 (Hilary); ZERWANY MOST, 1963 (Mosur); WIANO, 1964 (nauczyciel); PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI, 1964 (Jan); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1964 (Jakuszyn); GŁOS MA PROKURATOR, 1965 (oskarżony); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966 (major Świetowiec); BARIERA, 1966 (lekarz); KONTRYBUCJA, 1967 (kasjer); STAJNIA NA SALVATORZE, 1967 (Zyga); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (rola tytułowa).

Kariera filmowa Tadeusza Łomnickiego zaczęła się razem z powojennym filmem polskim. Debiutował w DWÓCH GODZINACH, pierwszym filmie, jaki zrealizowano po wyzwoleniu, a który musiał czekać na premierę aż jedenaście lat. Pojawił się też w roli górnika w STALOWYCH SERCACH, zagrał w bardzo dydaktycznych i optymistycznych DWÓCH BRYGADACH... Kiedy wymieniamy te tytuły, wydobywamy z zapomnienia bardzo odległą, już niemal historyczną epokę.

Rzecz jednak w tym, że Łomnicki na każdym etapie rozwoju filmu polskiego stworzył postacie, które na przekór wszelkiemu schematowi żyły i ... myślały. Oczywiście, łatwiej było im objawiać to życie i myślenie w filmach, które wyzwalały się ze schematów. Lutek z PIĄTKI Z ULICY BARSKIEJ Aleksandra Forda, Stach z POKOLENIA Andrzeja Wajdy, a parę lat później porucznik Zawistowski w EROICE Andrzeja Munka – to kreacje dojrzałe, głębokie, pełne.

Kiedy spoglądamy na długą listę ról filmowych Tadeusza Łomnickiego uderza nas różnorodność kreowanych przez niego postaci. Są w tej galerii chłopcy z przedmieścia, inteligenci, nawet chłopi (GŁOS MA PROKURATOR Haupego), nie brak także wojskowych (POTEM NASTĄPI CISZA Morgensterna). A jednak choć krańcowo niekiedy odmienne – postacie te zdradzają przecież pewien wspólny rys, dystans wewnętrznego namysłu, skupienia. Grając najbardziej nawet dynamiczne postacie – Łomnicki angażuje tylko jak gdyby część swojej osobowości, wewnętrznie jest skupiony, zamyślony, czasem znużony.

Z tym stylem gry zetknęliśmy się już jakby we wczesnych rolach Tadeusza Łomnickiego. Niezapomniany Stach z POKOLENIA żywiołowo się śmieje, objawia radość i smutek, aktywnie działa, a przecież ustawicznie wyczuwa się dwoistość tej postaci; pewien namysł, jakby odrobinę niedowierzania w samego siebie, dystans wobec rzeczywistości, która go otacza. A może jeszcze coś innego: wewnętrzne napięcie, trud nadążania myślą za czynem, zrozumienia świata, który dla bohaterów odtwarzanych przez Łomnickiego wydaje się być trudnym do odczytania szyfrem.

Oczywiście, ta specyficzna refleksyjność jest w większości ról dyskretnie ukryta, nie narzuca się widzowi. W innych – odnajdujemy ją niejako na wierzchu. Myślę tu szczególnie o roli Bazylego w NIEWINNYCH CZARODZIEJACH Andrzeja Wajdy. Bazyli, lekarz i amator jazzu, typowy sybaryta jest równocześnie jak gdyby człowiekiem skupionym intelektualnie. Nawet kiedy opowiada banały, świadomie czyni to z namysłem. Owo zamyślenie, skupienie, analizowanie każdego ruchu, każdego słowa jest niejako istotą tej postaci.

Kilka lat temu widzieliśmy Łomnickiego w roli Zygi w STAJNI NA SALVATORZE Piotra Komorowskiego. Grał w tym filmie rolę człowieka, który w efekcie zadanych mu przez hitlerowców tortur zaczyna zdradzać swoich towarzyszy, ale czyniąc to – ma pełną świadomość swego upodlenia. I znowu Łomnicki położył w tej roli nacisk na bolesny namysł, skupienie owego Zygi. Zgarbiony,



Zamach reż. Jerzego Passendorfera

unikający wzrokiem ludzi – wędruje przez miasto świadomy, że czeka go śmierć z rąk towarzyszy.
Na tle całego dorobku Tadeusza Łomnickiego jego tytułowa rola w PANU WOŁODYJOWSKIM Jerzego Hoffmana wydaje się zjawiskiem co najmniej zaskakującym. Zaskakującym przez swoją krańcową skromność, oszczędność, niemal zwykłość, i to w filmie tak bardzo zachęcającym do brawury, do malowniczej rodzajowości.
Na temat tej roli Tadeusz Łomnicki powiedział przedstawicielowi redakcji tygodnika „Film": „Wszystko co wiem o Wołodyjowskim sięga wyobrażeń z czasów dzieciństwa. Przedstawiałem go sobie jako człowieka dzielnego i skromnego zarazem; wiernego w przyjaźni, bezinteresownego w działaniu, który wszystko ofiarował Ojczyźnie, a kiedy przyszła godzina próby najwyższej, powiedział tylko «Nic to».
Ale jednocześnie pociągała mnie owa sprawność fizyczna, która zapewniła mu sławę pierwszego żołnierza Rzeczypospolitej, tym godniejsza uznania, że kontrastująca z jego niepozorną postawą. Dał ci Bóg mizerną postać, jeśli ludzie nie będą się ciebie bali – będą się z ciebie śmiali – mawiał jego ojciec. Teraz, kiedy dzięki treningowi wydaje mi się, że zrozumiałem, na czym polegało jego mistrzostwo, odkryłem w tamtym, wyobrażonym w dzieciństwie wizerunku pana Michała Wołodyjowskiego nowe cechy: dzikość, agresywność, burzliwy temperament szukający ujścia w zwadzie, w walce, na polu bitwy. Szabla w jego ręku była bowiem na owe czasy tym, czym dzisiaj jest automatyczny, szybkostrzelny karabin czy pistolet: straszną, niezawodną w działaniu bronią, siejącą postrach i zniszczenie".
Wypowiedź ta charakteryzuje doskonale rolę Łomnickiego w PANU WOŁODYJOWSKIM, która jest jak gdyby dwupłaszczyznowa. Na płaszczyźnie zewnętrznej zgrupowane zostały wszystkie pozytywne, nobliwe, budujące cechy: stałość charakteru, pobożność, subordynacja, odpowiedzialność. Jednak głębiej znajdujemy nieco inną treść, którą Łomnicki ujawnia trochę nieoczekiwanie: jest to głęboka satysfakcja z wojennego sukcesu, rozmiłowanie w walce, w wojennym szaleństwie. Gdy widzimy go pędzącego na koniu, z szablą w ręku i dzikim błyskiem w oku – zapominamy, że to ten sam aktor, który stworzył tyle refleksyjnych, intelektualnych, „zamyślonych" ról.

Niewinni czarodzieje rez. Andrzeja Wajdy ▶

Pierwszy dzień wolności rez. Aleksandra Forda. Beata Tyszkiewicz i Tadeusz Łomnicki







Potem nastąpi cisza reż. Janusza Morgensterna.
Tadeusz Łomnicki i Marek Perepeczko.

Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana.

Zdzisław Maklakiewicz

Debiutował w 1959 roku rolą studenta Józefa Bednarczyka w filmie WSPÓLNY POKÓJ. A oto następne role Zdzisława Maklakiewicza: ZŁOTO, 1962 (Smutny); JAK BYĆ KOCHANĄ, 1963 (redaktor „Głosu"); PAMIĘTNIK PANI HANKI, 1963 (Władek Brzeski); DWA ŻEBRA ADAMA, 1963 (prokurator); ROZWODÓW NIE BĘDZIE – nowela III ZBUNTOWANA, 1963 (kierownik „Estrady"); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (Sprężyna); PRAWO I PIĘŚĆ, 1964 (Czesiek); RACHUNEK SUMIENIA, 1964 (Wójcik); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1964 (natręt); BARWY WALKI, 1964 (dowódca oddziału AK); GIUSEPPE W WARSZAWIE, 1964; SALTO, 1965 (rotmistrz); TRZY KROKI PO ZIEMI – nowela GODZINA DROGI, 1965 (lekarz powiatowy); ŚWIĘTA WOJNA, 1965 (prezes „Naprzodu"); KATASTROFA, 1965 (Kotarski); PRZEDSWIĄTECZNY WIECZÓR, 1966 (kolega Zapały); KTOKOLWIEK WIE..., 1966 (mąż Wikty); MARYSIA I NAPOLEON, 1966 (książę Pepi); BOKSER, 1966 (dziennikarz); WYCIECZKA W NIEZNANE, 1968 (znajomy Andrzeja); CAŁA NAPRZÓD, 1967 (Leon, dziennikarz, nieznośny pasażer); OSTATNI PO BOGU, 1968 (dr Bryll); KOMEDIE POMYŁEK – KOMEDIA Z POMYŁEK, 1968 (Hans Kasche); PRZYGODA Z PIOSENKĄ, 1969 (Drybek); CZERWONE I ZŁOTE, 1969 (sierżant Knaps); JARZĘBINA CZERWONA, 1970 (sierżant Kojtycz), REJS, 1970 (pasażer); DZIURA W ZIEMI, 1970 (strażak); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (Zbyszek Kawecki); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ SWIATOWĄ, 1970 (dekownik włoski); PRZYSTAN, 1971 (sternik).

Postacie powołane do życia przez Zdzisława Maklakiewicza na ogół nie budzą sympatii. Racją ich istnienia jest stwarzanie korzystnych kontrastów dla postaci pierwszoplanowych, natomiast one same nie mają większej roli do odegrania. I dlatego choć są niezbędne w filmie – widz łatwo o nich zapomina.

Zdzisław Maklakiewicz debiutował w 1959 roku rolą Józefa Bednarczyka w filmie Wojciecha Hasa WSPÓLNY POKÓJ. Była to duża, doskonale opracowana rola, która w sposób dokładny scharakteryzowała predyspozycje aktorskie Maklakiewicza. W małej społeczności wspólnego pokoju, zamieszkałego przez młodych literatów i działacza politycznego – Józef Bednarczyk zajmuje pozycję szczególną. Jest studentem politechniki, za jego studia płacą rodzice, gospodarze wiejscy. Bednarczyka nie interesuje literatura ani polityka, pragnie on za wszelką cenę zdać egzaminy końcowe i spełnić w ten sposób pokładane w nim nadzieje, dlatego uczy się dzień i noc. W rezultacie wysiłki jego nie zdają się na nic, tak więc nie widząc dla siebie innego wyjścia popełnia samobójstwo.

Maklakiewicz przedstawia nam na ekranie postać prawdziwą w każdym szczególe. W jego wykonaniu jest ona doskonałą kopią portretu nakreślonego przez Uniłowskiego w powieści, według

Jak być kochaną reż. Wojciecha Hasa. Barbara Krafftówna, Wiesława Kwaśniewska i Zdzisław Maklakiewicz.



której film został zrealizowany. Ociężały, niezbyt inteligentny, powtarzający do znudzenia kilka frazesów, które uważa za dowcipne, Bednarczyk ma o sobie o wiele lepsze mniemanie niż jego współlokatorzy, dużo uwagi poświęca pielęgnacji urody, jest zadowolony ze swego wyglądu i ze swej umysłowości.
Tym właśnie torem poszły dalsze role Maklakiewicza, zwłaszcza mała, ale nadzwyczaj celna rola redaktora „Głosu" w filmie JAK BYĆ KOCHANĄ Wojciecha Hasa. Daje tu także znać o sobie ta sama prawidłowość, o której mówiliśmy na początku. Po to, aby przeżycia Felicji udającej się po raz pierwszy w życiu za granicę nabrały wyrazistości, trzeba było umieścić w pobliżu niej kogoś, kto traktuje tę podróż jako rzecz najzupełniej zwykłą i codzienną. Ów redaktor „Głosu" jest uosobieniem trywialności, pewności siebie i chyba po prostu głupoty.

Oczywiście, nie można powiedzieć, że Maklakiewicz grywa wyłącznie tak mało efektowne role. Wystarczy wskazać na rolę dowódcy oddziału Armii Krajowej w BARWACH WALKI czy lekarza powiatowego w TRZECH KROKACH PO ZIEMI. Niezwykłym wyjątkiem w jego karierze jest także rola księcia Pepi w MARYSI I NAPOLEONIE. Jednakże najczęściej widujemy go w postaci zadufanego w sobie cwaniaka (kierownik „Estrady" w ROZWODÓW NIE BĘDZIE, prezes „Naprzodu" w ŚWIĘTEJ WOJNIE), sprytnego i aroganckiego dziennikarza (BOKSER), lub też mężczyzny w mundurze (rotmistrz z SALTA, sierżant Knaps z CZERWONEGO I ZŁOTEGO). Być może niektórzy widzowie sądzą, że są to role łatwe do zagrania, drugorzędne, mało znaczące; są jednak w błędzie, bo o ileż uboższy byłby polski film bez postaci kreowanych przez Zdzisława Maklakiewicza.

Trzy kroki po ziemi reż. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego.



Wiesław Michnikowski

Debiutował w 1951 roku rolą junaka „Służby Polsce" w filmie PIERWSZY START. Dalsze role filmowe Wiesława Michnikowskiego powstały w następujących filmach: GODZINY NADZIEI, 1955 (chłopak z organkami); WARSZAWSKA SYRENA, 1956 (Maciek); I TY ZOSTANIESZ INDIANINEM, 1962 (Pępuś); MÓJ STARY, 1962 (krawiec-ojciec Stuligęby); GANGSTERZY I FILANTROPI – nowela III ALKOHOLOMIERZ, 1962 (Anastazy Kowalski); SZPITAL – film średniometrażowy, 1962 (pacjent); ŻONA DLA AUSTRALIJCZYKA, 1963 (złodziej); UPAŁ, 1964 (ambasador); TRZY KROKI PO ZIEMI – nowela I ROZWÓD PO POLSKU, 1965 (sędzia); PIEKŁO I NIEBO, 1966 (Stefan); MOCNE UDERZENIE, 1967 (kompozytor); SZKICE WARSZAWSKIE, 1970 (Miecio); 150 NA GODZINĘ, 1971 (Łukasz).

„Szczupły, drobny mężczyzna w zbyt obszernym garniturze lub w śmiesznym paltociku, często zdefasonowanym staromodnym kapeluszu na głowie i z obowiązkowo wystraszoną miną – nieśmiało wkracza do akcji – zaczyna swój szkic o aktorstwie Wiesława Michnikowskiego Barbara Kaźmierczak w «Ekranie» – Akcji rozgrywającej się w staromodnych wnętrzach, wśród secesyjnych rekwizytów, w dziwnych mieszkaniach, zapełnionych dziwacznymi jak on, nieprawdopodobnymi ludźmi(...) Konwencjonalna klasyfikacja zaliczyłaby go do kategorii aktorów charakterystycznych. W rubryce emploi wypisano by mu może komik. I rzeczywiście oryginalna sylwetka, pełna wyrazu twarz, poczucie humoru, w równej zresztą mierze co i talent, znakomite opanowanie rzemiosła, no i dotychczasowe doświadczenia predestynują Michnikowskiego przede wszystkim do ról komediowych, ściślej tragikomediowych..."

Takimi zresztą rolami błysnął na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie, był małym, śmiesznym i przejmującym człowieczkiem w *Historii fryzjera Vasco* Schehadego, Arturem w *Tangu* Mrożka, bezradnym amantem, ofiarą kobiecej agresywności w *Sie kochamy* Murraya Schisgala. Widzom telewizyjnym objawił się jako niezrównany aktor w Kabarecie Starszych Panów. „Użyczał – jak pisze Barbara Kaźmierczak – dziwnym figurkom drobnych łajdaków, niefortunnych amantów, tanich drani, pechowców i nieszczęśników szczególnego ciepła. Nieprawdopodobny opryszek, skrzywdzone, bezradne duże dziecko chroniło się w ten liryzm i w to ciepło przed autentycznym, rzeczywistym smutkiem rzeczywistego świata, uciekało jakby spod władzy ludzi po ludzku złych i po ludzku prawdziwie bezwzględnych, którzy gdzieś tam, poza scenką kabaretu, są, istnieją, czekają".

Na ekranie Wiesław Michnikowski pojawił się po raz pierwszy w 1950 roku w roli junaka „Służby Polsce" w filmie PIERWSZY START, później zagrał małą, charakterystyczną rólkę „chłopca z organkami" w GODZINACH NADZIEI. Role w WARSZAWSKIEJ SYRENIE, I TY ZOSTANIESZ INDIANINEM i MOIM STARYM nie dały Michnikowskiemu większych możliwości odtwórczych. Dopiero rola Anastazego Kowalskiego w filmie Hoffmana i Skórzewskiego GANGSTERZY I FILANTROPI (nowela ALKOHOLOMIERZ) stała się wielkim sukcesem Michnikowskiego i śmiało można ją zaliczyć do rzędu najwybitniejszych kreacji w powojennym filmie polskim.

Po raz pierwszy bowiem, aktor ten otrzymał rolę idealnie odpowiadającą jego dyspozycjom odtwórczym. Anastazy Kowalski – to uosobienie zwykłości, przeciętności, szarości. Czas dzieli pomiędzy dość monotonną i nie obiecującą niczego na przyszłość pracę, a życie rodzinne, hałaśliwe i uciążliwe z powodu niedostatku. Widzimy go odbywającego swe codzienne spacery do biura,

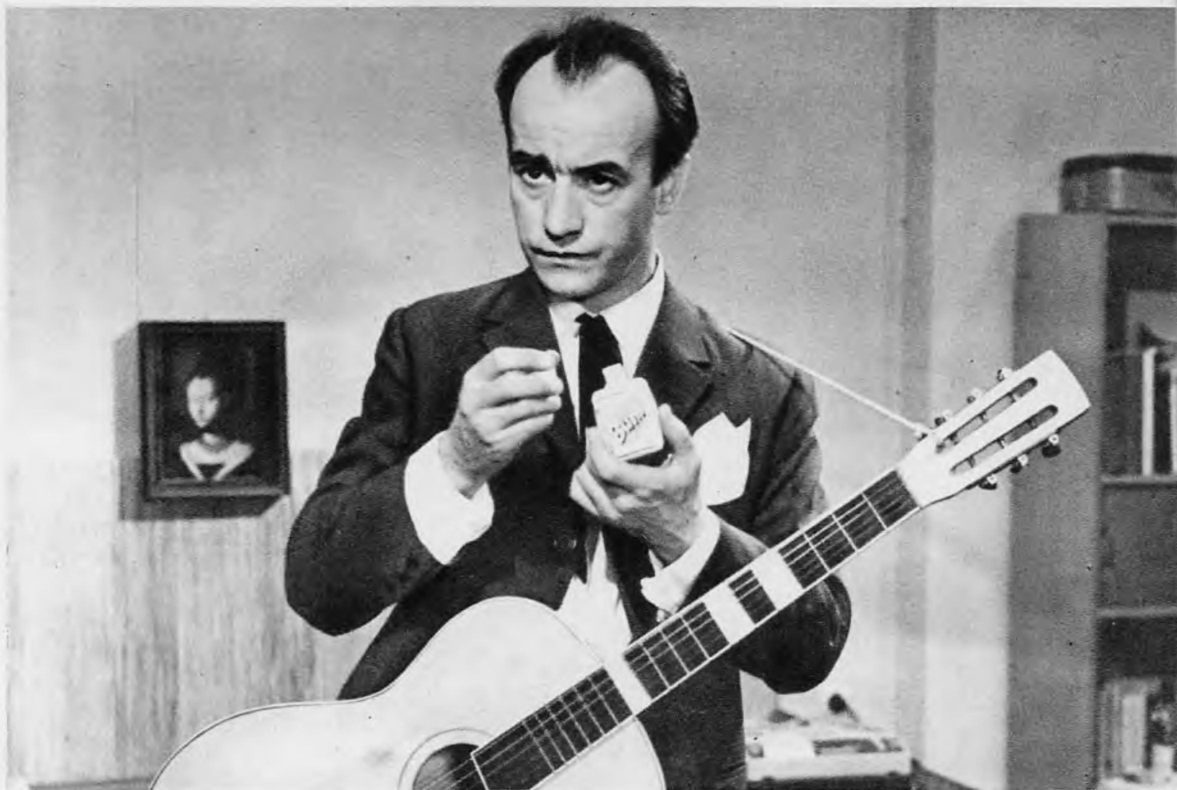


Gangsterzy i filantropi rez. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego.

potem na obiad do stołówki, wreszcie maszerującego do domu na nieuchronne spotkanie z małżonką, której „należy się także coś od życia".
Aż wreszcie pewnego dnia – jak pamiętają ci, którzy oglądali GANGSTERÓW I FILANTROPÓW – Kowalski pojawia się w restauracji z alkoholomierzem wziętym z miejsca pracy. Zostaje potraktowany przez personel jako inspektor z PIHu, w swoim menu znajduje włozony dyskretnie banknot pięćsetzłotowy. W taki oto sposób zaczyna się niezwykła kariera małego urzędnika. Z alkoholomierzem w ręku zaczyna odwiedzać inne lokale, łapówki nie przestają napływać. Kowalski może teraz zmienić tryb życia, zakupić szereg kosztownych sprzętów do domu, wywołać uśmiech na twarzy małżonki. Sam ulega rozmaitym zachciankom, odwiedza nocne lokale, nabiera ochoty na swawole. Przeistacza się.
Ten proces przeistaczania się Kowalskiego wydaje się najciekawszy w roli Wiesława Michnikowskiego. W tej „zmianie skóry" jest coś chaplinowskiego; każe nam myśleć o tych wszystkich nędzarzach w dziurawych butach i połatanych surdutach z dawnych filmów komicznych, którzy wskutek dziwnego zbiegu okoliczności znaleźli się na wystawnym bankiecie. Obserwując Michnikowskiego widzimy bowiem, że ten aktor nagle odżywa, wstępują w niego jakieś nowe siły. Zgaszona czy nawet wystraszona twarz wypogadza się, w oczach zaczynają igrać szelmowskie ogniki. Na skutek osobliwej metamorfozy Kowalski – mól urzędniczy zamienia się w Kowalskiego dowcipnisia, Kowalskiego niesytego wrażeń bywalca lokali, Kowalskiego dobroczyńcy rodziny.
Z całą pewnością talent komiczny Michnikowskiego jest w jakimś stopniu pokrewny talentowi zmarłego Bogumiła Kobieli. Cechą charakterystyczną jest to, że Michnikowski, podobnie jak odtwórca roli Piszczyka „nie oszczędza" kreowanych przez siebie bohaterów, obnaża z satysfakcją ich małość, śmieszność, głupotę. Dowodzi tego w pełni rola Michnikowskiego w mało znanym średniometrażowym filmie Janusza Majewskiego SZPITAL. Grał tam pacjenta nękanego przez najrozmaitsze zjawy. I oto podziwiać trzeba było całą serię znakomitych gier mimicznych aktora uzewnętrzniającego najrozmaitsze stany wewnętrzne swego niezbyt efektownego bohatera: zaskoczenie, zdumienie, przerażenie, ulgę (kiedy postać znikała), rozmarzenie.
Niestety, role w następnych filmach (ŻONA DLA AUSTRALIJCZYKA, UPAŁ, TRZY KROKI PO ZIEMI, MOCNE UDERZENIE) już nie dały Michnikowskiemu takich możliwości, jak GANGSTERZY I FILANTROPI.

Piekło i niebo reż. Stanisława Różewicza. Barbara Ludwiżanka i Wiesław Michnikowski





Mocne uderzenie reż. Jerzego Passendorfera.



Szkice warszawskie reż. Henryka Kluby. Mieczysław Czechowicz i Wiesław Michnikowski.

Krystyna Mikołajewska



Debiutowała w 1962 roku epizodem w filmie JADĄ GOŚCIE JADĄ, później w 1963 wystąpiła w epizodycznej roli pasażerki autobusu w WEEKENDACH i w 1965 jako dziewczyna w filmie BANDA. Dalsze role filmowe Krystyny Mikołajewskiej powstały w następujących filmach: FARAON, 1966 (Sara); SOBÓTKI, 1966 (Jadwiga); BUMERANG, 1966 (Wanda); KONTRYBUCJA, 1967 (Anna); MORDERCA ZOSTAWIA ŚLAD, 1967 (Natalia); CAŁA NAPRZÓD, 1967 (Francuzka). Ponadto wystąpiła w zagranicznych filmach: GWIAZDY NA CZAPKACH – film prod. węgierskiej 1968, DITTA SAXOVA – film prod. CSR 1968, NIE ZE MNĄ PROSZĘ PANI – film prod. NRD 1969, LATO PEŁNE WSTYDU – film prod. jugosłowiańskiej 1969, ŚMIERTELNA POMYŁKA – film prod. NRD 1969, OKNA CZASU – film prod. węgierskiej 1969.

Po ukończeniu Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie Krystyna Mikołajewska pojechała do Kalisza. Wystąpiła w tamtejszym teatrze w roli tancerki w sztuce Eligiusza Stawskiego *Przyciąganie ziemskie*. Za rolę tę młodziutka debiutantka otrzymała nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach. I to właśnie tu, w Kaliszu, odnalazł ją Jerzy Kawalerowicz i zaangażował do filmu FARAON.

„Dzieliłam mój kaliski czas pomiędzy teatr i film – wspomina Krystyna Mikołajewska w wywiadzie udzielonym «Ekranowi» – Grałam na przemian dziewczynę z czasów faraonów i rolę pasterza w *Pastorałce*. Wyjeżdżałam na plenery FARAONA na pustynię Kara-Kum, a wracałam na *Pastorałkę* do Kalisza. Tam pustynia i upały – tu gwiazdy, kolędnicy i kożuchy. Rozpoczęłam pracę nad rolą Sary jeszcze jako tancerka, ukończyłam ją już jako pasterz. Dziś z perspektywy lat, wszystko to wydaje mi się bardzo zabawne. Ale wtedy wciąż bałam się ekranowego efektu tej roli, jej ostatecznego kształtu, chociaż wierzyłam, że nie wyjdzie źle... Wierzyłam nie tyle w siebie, ile w Kawalerowicza".

Później Krystyna Mikołajewska zagrała w SOBÓTKACH Pawła Komorowskiego i BUMERANGU Leo Jeannota, ale dopiero w 1966 roku otrzymała drugą po Sarze rolę dającą możliwość ujawnienia pełnych dyspozycji aktorskich, mowa o roli Anny w filmie Jana Łomnickiego KONTRYBUCJA. Tę postać dziewczyny zaangażowanej w konspirację, odważnej, zakochanej w swym chłopcu zagrała Mikołajewska w sposób nadzwyczaj wrażliwy, wycieniowany, liryczny. Jest w niej dużo romantyzmu i tych zalet charakteru, które najchętniej łączymy z młodymi ludźmi i dziewczętami lat okupacji. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Krystyna Mikołajewska nie stwarza w filmie typu współczesnej dziewczyny; oczywiście, rolę taką potrafi na pewno zagrać znakomicie. Jednakże jest w niej temperatura uczuciowa, specyficzna czystość wewnętrzna, czy może nawet więcej: poezja, która nadaje kreowanym przez nią postaciom (zwłaszcza w teatrze) szerszy wymiar i nie pozwala zawężać ich do jakiegoś określonego modelu obyczajowego.

Film polski nie zasypuje jednak Krystyny Mikołajewskiej propozycjami, częściej grywa ona poza granicami kraju. Nakreśliła małą, ale przejmującą rolę sanitariuszki w GWIAZDACH NA CZAPKACH Miklosa Jancsó, grała w LECIE PEŁNYM WIATRU Bane Bastica (w Jugosławii), kreowała dużą rolę Elżbiety w czechosłowackim filmie DITTA SAXOVA, występowała w kilku filmach niemieckich. Jednakże Krystyna Mikołajewska najwyżej ceni rolę Elżbiety z DITTY SAXOVEJ. „Jest to rola, o której każda aktorka marzy, przez całe życie – wyznaje to w cytowanym już wywiadzie – Postać, w której jest wszystko, co wiemy o kobiecie, jej tęsknotach i uczuciach. Elżbieta ginie w dziewiętnastym roku życia, w chwili gdy uświadamia sobie, że «život nemi to, co chceme, ale to ce mame». Grałam tę rolę z ogromnym zaangażowaniem uczuciowym. Stałam się na przeciąg realizacji tą dziwną, smutną dziewczyną, która nie umiała sobie znaleźć miejsca w życiu. Zaprzyjaźniłam się z nią i moment rozstania był jednym z najsmutniejszych".

Ale gdyby należało wskazać rolę w dorobku Krystyny Mikołajewskiej, która powinna doczekać się kontynuowania – to z pewnością wybór nasz padłby na Annę w KONTRYBUCJI. Bardzo brakuje w naszym filmie tak szczerej, autentycznej i romantycznej postaci polskiej dziewczyny.



Gwiazdy na czapkach reż. Miklósa Jancsó



Faraon reż. Jerzego Kawalerowicza.

Kontrybucja reż. Jana Łomnickiego. Krystyna Mikołajewska i Wojciech Zasadziński.

Stanisław Mikulski

Debiutował w 1951 roku rolą Franka w PIERWSZYM STARCIE. Dalsze role Stanisława Mikulskiego powstały w następujących filmach: GODZINY NADZIEI, 1955 (porucznik); KANAŁ, 1957 (Smukły); EWA CHCE SPAĆ, 1958 (policjant); BIAŁY NIEDŹWIEDŹ, 1959 (Michał); SYGNAŁY, 1959 (mąż Zosi); Zamach, 1959 (Jacek), HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (epizod); ODWIEDZINY PREZYDENTA, 1969 (epizod); DWAJ PANOWIE „N", 1962 (sierżant Dziewanowicz); OSTATNI KURS, 1963 (Kowalski); YOKMOK, 1963 (porucznik UB); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (kapitan Sowiński); SPOTKANIE ZE SZPIEGIEM, 1964 (Baczny); BARWY WALKI, 1964 (zastępca dowódcy AK); POPIOŁY, 1965; POWRÓT NA ZIEMIĘ, 1966 (Stefan); BICZ BOŻY, 1966 (Paweł Raszewicz); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE, 1969 (Hans Kloss); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (Adam); OSTATNI ŚWIADEK, 1970 (dr Olszak).

Dla wielu milionów telewidzów w Polsce Stanisław Mikulski jest po prostu kapitanem Klossem. To, że odtwarzał główną rolę w tym popularnym i bardzo sprawnie wyreżyserowanym serialu jest dla niego dostatecznym tytułem do chwały. Ale dla bardziej wyrobionych widzów kinowych Stanisław Mikulski – to niezapomniany Smukły z KANAŁU, policjant z filmu EWA CHCE SPAĆ, żołnierz podziemia w ZAMACHU.
Kariera aktorska Mikulskiego zaczęła się w Lublinie, w wojskowym zespole pieśni i tańca. Potem, po eksternistycznym egzaminie aktorskim Mikulski rozpoczął pracę na scenie lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy. Jedną z jego pierwszych kreacji była rola chuligana Zadorowa w *Poemacie pedagogicznym* Makarenki. Było to w grudniu 1953 roku.

„W latach 1955–1958 widzieliśmy go w roztańczonej roli bohatera *Nauczyciela tańców* Lope de Vegi i w roli zesłańca Jana w *Fantazym* – wspomina Maria Bechczyc-Rudnicka, długoletni kierownik literacki Teatru im. Juliusza Osterwy. – W latach następnych Mikulski wykazuje się już talentem i warsztatem o wielkim diapazonie, grając na przykład tytułową rolę w sztuce *Cezary Baryka* według *Przedwiośnia* Żeromskiego, bądź to rolę Rodryga w *Cydzie* Corneille'a – Wyspiańskiego, czy kontrastową rolę Mackie Majchra w Brechtowskiej *Operze za trzy grosze*, lub też bezwzględnego pułkownika hiszpańskiego w sztuce Roblèsa *Montserrat*.

W latach sześćdziesiątych Stanisław Mikulski spotyka się w niektórych sztukach na lubelskiej scenie z także spopularyzowanym później przez film aktorem – Janem Machulskim. Następuje szlachetna emulacja dwóch panów M. Część publiczności woli Jasia, inni – Stasia. W *Pierwszym dniu wolności* Kruczkowskiego Machulski gra Jana, Mikulski – Michała. Na pytanie „kto lepszy" –



Godziny nadziei reż. Jana Rybkowskiego

trzeba by odpowiedzieć po dziecinnemu – «obaj lepsi». Mikulski tworzy postać tytułową w *Sułkowskim*, postać Wojciecha Bogusławskiego w *Królu i aktorze* Brandstaettera i dubluje się z Machulskim w *Królowej przedmieścia*, grając z nim na przemian Antka, króla andrusów. Tu już spory kobiet dochodzą do zenitu. Obaj są pełni wdzięku i przezabawni.
W roku 1964 Mikulski odniósł jeszcze jeden wielki sukces w roli Mackbeta i porzucił Lublin dla stolicy".
Wbrew powszechnemu przekonaniu o łatwej karierze i paśmie sukcesów – Stanisławowi Mikulskiemu niełatwo o odpowiednie dla siebie role w repertuarze współczesnym. Przypadek kapitana Klossa jest tu nietypowy, gdyż rzadko się zdarza aktorowi otrzymać rolę napisaną w taki sposób, jakby autorzy mieli właśnie jego przed oczami. Mikulski reprezentuje typ trochę już zanikający, związany wyraźnie z epoką minionej wojny; typ mężczyzny uczciwego, prostolinijnego, oddanego w sposób rozumny i bezgraniczny sprawie czy ludziom, którym zaufał. Dlatego też Mikulski jest w swoim żywiole w konspiracji, w wojsku, na polu walki, wszędzie tam, gdzie mężczyzna może wykazać się charakterem, odwagą, tężyzną, roztropnością.



Zamach reż. Jerzego Passendorfera. Bożena Kurowska i Stanisław Mikulski



Stawka większa niż życie reż. Andrzeja Konica. Barbara Horawianka i Stanisław **Mikulski.**



Skąpani w ogniu reż. Jerzego Passendorfera.

Anna Milewska



Żywot Mateusza reż. Witolda Leszczyńskiego.



Żywot Mateusza reż. Witolda Leszczyńskiego. Anna Milewska i Franciszek Pieczka.

W roku 1968 zagrała rolę Olgi w ŻYWOCIE MATEUSZA.

Prawdopodobnie dla wielu uważnych telewidzów Anna Milewska jest przede wszystkim Albertyną ze znanego spektaklu pt. *Nie ma Albertyny* według Marcela Prousta reżyserowanego przez Adama Hanuszkiewicza, a także porywającą Marią z *Warszawianki* Wyspiańskiego. Natomiast dla miłośników dobrego kina – Anna Milewska jest Olgą z filmu Witolda Leszczyńskiego ŻYWOT MATEUSZA. W tych trzech rolach ujawniły się najwyraźniej główne cechy osobowości aktorskiej Anny Milewskiej: dyskrecja w ujawnianiu uczuć, a może nawet pewna tajemniczość sprawiająca, że gotowi jesteśmy podejrzewać kreowane przez nią bohaterki o skrywanie przed nami jakichś zasadniczych dla nich dramatów.
Nie były to jednak role jednakowe. Płomienna Maria z *Warszawianki* daleko odbiega swoim temperamentem od zagadkowej wycieniowanej Albertyny z telewizyjnej adaptacji Prousta. Obie te kreacje niewiele mają wspólnego ze stonowaną, tak bardzo skromną i oszczędną w swoich reakcjach Olgą, siostrą bohatera ŻYWOTA MATEUSZA.

Olga jest jedną z najbardziej poetyckich sylwetek kobiecych w filmie polskim. Jest ona ustawicznie w cieniu, na drugim planie, a przecież odczuwa się jej stałą obecność, promieniuje osobliwym ciepłem, dobrocią, ale także dużo w niej melancholii. Młoda kobieta, którą kreuje Anna Milewska, jest jedynym bliskim człowiekiem, jedynym oparciem dla niewydarzonego, żyjącego w świecie iluzji Mateusza. Wie o tym i z godnością znosi swój los. A przecież przychodzą chwile, w których budzi się w niej niejasne pragnienie zmiany tego życia. Odczuwa lęk przed mijającym czasem, zaczyna żałować uciekającej młodości.
W tych właśnie momentach Anna Milewska jest niezrównana, z wyjątkową delikatnością potrafi przekazać nam swoje przeżycia, niepokoje, przeczucia. Z niezwykłą prostotą objawia radość, gdy w jej domu niespodziewanie pojawia się mężczyzna, ten, który jej życiu nada nowy sens i równocześnie zajmie miejsce brata, Mateusza. Mateusz odczyta zainteresowanie siostry przybyszem jako zdradę. W efekcie odejdzie od nich na zawsze, pogrążając się w jeziorze.
W tym pięknym, trochę osamotnionym w kinematografii polskiej filmie – Anna Milewska stworzyła wyjątkową rolę.

Wanda Neumann



Debiutowała w 1968 roku w filmie JULIA, ANNA, GENOWEFA. Dalsze jej role powstały w następujących filmach: SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, 1969 (służąca Hanka); ZNICZ OLIMPIJSKI, 1970 (Hanka); POŁUDNIK ZERO, 1971 (Jadwiga Majka).

„Dlaczego wybrałam zawód aktorki? – mówi Wanda Neumann w wywiadzie udzielonym tygodnikowi «Ekran» – Nie, nie odpowiem na to pytanie. To tak trudno sformułować jakąś oryginalną a uczciwą odpowiedź. Wytworzył się pewien schemat: «O niczym innym nie marzyłam», «Ukochałam sztukę aktorską od najmłodszych lat». Nie marzyłam. Nie ukochałam. Ukończyłam wydział aktorski łódzkiej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej, zaangażowano mnie potem do Teatru Polskiego w Poznaniu...".
Zanim Wanda Neumann stanęła na scenie – zagrała w filmie. Anna Sokołowska powierzyła jej główną rolę kobiecą w filmie JULIA, ANNA, GENOWEFA. Zgodnie ze scenariuszem była raz Julią, raz Anną, raz Genowefą w zależności od ludzi, z którymi się stykała. Grała bowiem dziewczynę, wychowaną przez przybraną matkę a poszukującą, w dwadzieścia lat po zakończeniu wojny, swoich prawdziwych rodziców.
Wanda Neumann zagrała postać swojej bohaterki powściągliwie, z poczuciem taktu i odpowiedzialności za każdy swój gest, za każde wypowiedziane słowo. Wystarczyłby bowiem jeden nieopatrzny krok, aby zrobić z Julii postać łzawą, ślamazarną czy nawet patologiczną.
„Było to – zwierza się Wanda Neumann w tym samym wywiadzie – moje pierwsze poważne zadanie aktorskie, które uświadomiło mi sprawę najważniejszą: trudność skomponowania postaci filmowej, niebezpieczeństwo konstruowania jej z maleńkich scen, poszczególnych ujęć realizowanych w niezgodzie z chronologią zdarzeń. Byłam tak pochłonięta linią działania bohaterki, że nieskończenie bardziej interesowała mnie forma aktorska wyrażania kolejnych decyzji Anny niż problem ich słuszności. Pozostało mi tylko w pamięci zdanie Andrzeja Mularczyka – scenarzysty: «Po odpowiedź na pytanie kim jestem, jak żyć – należy się zwrócić tylko do samego siebie»".
Po JULII, ANNIE, GENOWEFIE Wanda Neumann zagrała jeszcze rolę służącej w SAMOTNOŚCI WE DWOJE Stanisława Różewicza i Heleny Marusarzówny w ZNICZU OLIMPIJSKIM Lecha Lorentowicza. Zwłaszcza ta ostatnia rola spiętrzała liczne trudności, nie jest bowiem łatwo wcielać się w postacie rzeczywiste. Jednakże bohaterska sylwetka Marusarzówny doskonale odpowiada predyspozycjom Wandy Neumann, pozwoliła jej stworzyć rolę ujmującą autentyzmem, pozostającą w naszej pamięci.

Samotność we dwoje reż. Stanisława Różewicza. Wanda Neumann i Józef Nalberczak.

Znicz olimpijski reż. Lecha Lorentowicza.

Leon Niemczyk

Debiutował w 1953 roku rolą majora Stuposza w filmie CELULOZA. Następne role Leona Niemczyka powstały w filmach: GODZINY NADZIEI, 1955 (żołnierz amerykański); TRZY STARTY – nowela pierwsza pływacka, 1955 (dziennikarz); ZACZAROWANY ROWER, 1955; SPRAWA PILOTA MARESZA, 1955 (Surowiec); NIKODEM DYZMA, 1956; EROICA, 1958 (dowódca Węgrów – Collia); KRÓL MACIUŚ I, 1958 (ambasador); ZADZWOŃCIE DO MOJEJ ŻONY, 1958; BAZA LUDZI UMARŁYCH, 1959 (Dziewiątka); POCIĄG, 1959 (doktor Jerzy); SYGNAŁY, 1959; KRZYŻACY, 1960 (kawaler Fulcho de Lorche); SZKLANA GÓRA, 1960 (doktor Janek); SZCZĘŚCIARZ ANTONI, 1961 (mecenas Saturnin Potapowicz); ODWIEDZINY PREZYDENTA, 1961 (ojciec-prezydent); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (jeniec); OGNIOMISTRZ KALEŃ, 1961 (Bir, przywódca bandy ukraińskiej); NÓŻ W WODZIE, 1962 (Andrzej, dziennikarz sportowy); NA BIAŁYM SZLAKU, 1962 (traper Sikora); YOKMOK, 1963 (Cygan); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1964 (lekarz); PAMIĘTNIK PANI HANKI, 1964 (hrabia Toto); AGNIESZKA 46, 1964 (Bałcz); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (Don Avadore); SPOSÓB BYCIA, 1966 (Górny); DON GABRIEL, 1966 (Leukamer); JUTRO MEKSYK, 1966 (działacz sportowy); KATASTROFA, 1966 (prokurator); ZEJŚCIE DO PIEKŁA, 1966 (Harrison); DZIADEK DO ORZECHÓW, 1968 (ojciec Marysi); HRABINA COSEL, 1968 (Lecherenne); ŚWIAT GROZY – PRZERAŻLIWE ŁOŻE, 1968 (gracz Millvi); KOMEDIE POMYŁEK – CZŁOWIEK KTÓRY ZDEMORALIZOWAŁ HADLEYBURG, 1968 (Nieznajomy); SĄSIEDZI, 1969 (komendant policji); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE – ŚCIŚLE TAJNE, 1969 (Pioletto); ZNAKI NA DRODZE, 1970 (Pasławski); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (inż. Babecki); RAJ NA ZIEMI, 1970 (kierowca-szabrownik); TWARZ ANIOŁA, 1971 (epizod). Wystąpił ponadto w następujących filmach produkcji NRD: ZAMROŻONE BŁYSKAWICE, 1967; CZAS ŻYCIA, 1969; PODEJRZENIE PADA NA ZMARŁEGO, 1969.

„Niemczyk czuje się świetnie w każdym kostiumie – pisała Zofia Majewska w «Ekranie» – Czy będzie to szata kawalera de Lorche w KRZYŻAKACH, strój oskarżyciela w PANIENCE Z OKIENKA, siedemnastowieczny kostium zdrajcy Grandville z MANDRINA, czy też malownicze łachmany przywódcy Cyganów Don Avadora w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE. Z jednakową swobodą porusza się w każdej epoce przekraczając próg historii lub zaczarowany krąg baśni. Wyznaje, że lubi role kostiumowe tak w filmie jak w teatrze".
Do najwybitniejszych ról w jego dorobku należą: Dziewiątka z BAZY LUDZI UMARŁYCH Petelskiego, doktor Jerzy z POCIĄGU Kawalerowicza, przywódca bandy ukraińskiej Bir z OGNIOMISTRZA KALENIA Petelskich i Andrzej z NOŻA W WODZIE Polańskiego. Doszukać się można bez trudu pokrewieństwa charakterologicznego pomiędzy tymi postaciami, wszyscy ci bohaterowie przedstawiają typ „mocnego człowieka", a w każdym razie ten typ jest dla nich wzorem, nęci ich przygoda, potrafią być bezwzględni, surowi dla siebie i dla innych.



Pociąg reż. Jerzego Kawalerowicza

Z tego punktu widzenia rola Dziewiątki z BAZY LUDZI UMARŁYCH jest wyjątkowo konsekwentna i pełna. Niemczyk kreśli tu w sposób zdecydowany rysy postaci, której przeszłość, motywy postępowania nie są dla nas dostatecznie jasne. A jednak sugestywność gry aktora sprawia, że nie domagamy się szczegółowych wyjaśnień. Jest tu spory ładunek psychologicznej prawdy: człowiek zdeklasowany, lecz zachowujący resztki swoich dawnych, luksusowych upodobań, skazany na wygnanie w pustkowie, a przecież świadomie przeciwko tej sytuacji zbuntowany. Jest w nim rezygnacja, z którą kłóci się silny instynkt życia emanujący z tej postaci. A zarazem przejmująca gorycz, niewiara w przyszłość. Cała ta zmienna gra nastrojów doprowadza nas do tragicznego finału: Dziewiątka stacza się z autem w przepaść, żeby nie najechać na oddział żołnierzy... Mówiono, że Dziewiątka jest bohaterem wymyślonym, literackim, ale Leon Niemczyk uczynił z niego postać rzeczywistą, z krwi i kości.
Trochę mniejsze miał możliwości w POCIĄGU. Jerzy, lekarz, wzięty omyłkowo za przestępcę – to postać już w scenariuszu nazbyt gładka, stereotypowa, a przecież Niemczyk zdołał nakreślić jego sylwetkę mocno, zdecydowanie, sugestywnie, nie pozbawiając jej także dwuznaczności.
Jednakże najpełniejszą, najświetniejszą rolą w jego dorobku jest Andrzej z NOŻA W WODZIE. Niemczyk wchodzi tutaj w skórę człowieka, który pragnąłby być „silnym mężczyzną", wodzem. Andrzej, dobrze sytuowany dziennikarz sportowy, może sobie pozwolić na tę inscenizację. Posiada samochód, jacht i ma znacznie młodszą od siebie żonę, której pragnie imponować. Andrzej manifestuje na każdym kroku pewność siebie, nonszalancję, stanowczość. Podczas rejsu jachtem popisuje się swymi umiejętnościami przed zaproszonym na ten rejs autostopowiczem. A przecież w istocie bohater kreowany przez Niemczyka u d a j e, że jest człowiekiem władczym, o silnym charakterze. W istocie jest to poza. Aktor znakomicie, niemal niedostrzegalnie doprowadza do kompromitacji swego bohatera, ujawnia daleko mniej efektowną prawdę. Nie czyni tego jednak wprost; pozwala nam zmienić punkt widzenia, nie demaskując swego bohatera otwarcie. Wkrótce zdajemy sobie sprawę, że Andrzej przegrywa ten pojedynek z daleko młodszym od niego studentem...
Jednakże dla większości widzów kinowych w Polsce Leon Niemczyk jest przede wszystkim odtwórcą efektownych, barwnych ról kostiumowych. Pamiętają go oni jeszcze jako kawalera de Lorche w KRZYŻAKACH, Don Awadora w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE, a wreszcie Francuza Lecherenne w HRABINIE COSEL.
„W HRABINIE COSEL – mówi aktor – odegrałem trochę większą rolę niż początkowo przypuszczałem... Reżyser Antczak zaufał nie tylko moim umiejętnościom aktorskim, ale i szermierczym... Staczałem pojedynki, jeździłem konno i – wiadomo – adorowałem hrabinę. Szermierki uczyłem się podczas realizacji francuskiego filmu MANDRIN reżyserii Le Chanois, od samego mistrza, Claude Cariesa. To on był instruktorem szermierczym w FANFANIE TULIPANIE, w TRZECH MUSZKIETERACH, SZECHEREZADZIE i innych francuskich filmach kostiumowych. Przez pół roku, dzień w dzień byłem jego pilnym uczniem..."
Leon Niemczyk jest aktorem o ogromnej skali możliwości odtwórczych, świadczy o tym jego sprawność warsztatowa, a także coś więcej: pełna dyspozycyjność wewnętrzna umożliwiająca mu natychmiastowe przestawienie się w inną epokę, w inną konwencję, w inny styl stawia go w rzędzie najsprawniejszych aktorów polskiego ekranu. Nie tylko zresztą polskiego. Leon Niemczyk ma w swym dorobku szereg ról w filmach niemieckich produkcji NRD oraz rolę w filmie francuskim. Jest on jednym z nielicznych polskich aktorów otrzymujących role zgodne z własnym temperamentem i emploi, a równocześnie role różnorakie, interesujące, pełne.

Ogniomistrz Kaleń reż. Ewy i Czesława Petelskich.



Rękopis znaleziony w Saragossie reż. Wojciecha Hasa.

Nóż w wodzie reż. Romana Polańskiego. Jolanta Umecka i Leon Niemczyk.

Józef Nowak

Debiutował w 1951 roku epizodyczną rolą w filmie WARSZAWSKA PREMIERA. Następne epizodyczne role zagrał w filmach: ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA, 1953; PRZYGODA NA MARIENSZTACIE, 1954; CZŁOWIEK NA TORZE, 1957. Dużą rolę filmową Szczęsnego Bidy stworzył w 1954 roku w CELULOZIE – POD GWIAZDĄ FRYGIJSKĄ. Dalsze role Józefa Nowaka powstały w filmach: EROICA – nowela II OSTINATO LUGUBRE, 1958 (porucznik Kurzawa, uczestnik Powstania Warszawskiego); DEZERTER, 1958 (Robert); POWRÓT, 1958 (mechanik Andrzej); DRUGI CZŁOWIEK, 1960 (majster Zieleńczyk); MILCZĄCE ŚLADY, 1961 (kapitan Morwa); OSTROŻNIE, YETI!, 1961 (milicjant); DRUGI BRZEG, 1962 (Paweł Lasoń); WYROK, 1962 (alkoholik Zarębski); BARWY WALKI, 1964; WESTERPLATTE, 1967 (plutonowy Budera); CAŁA NAPRZÓD, 1967; PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (ambasador); OSTATNI PO BOGU, 1968 (kapitan Zapała); HASŁO KORN, 1968 (major Marczak); HRABINA COSEL, 1968; SĄSIEDZI, 1969 (kolejarz Marczewski); NOWY, 1970 (dyrektor POMu); DZIURA W ZIEMI, 1970 (Skawiński); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (epizod); PARAGON GOLA, 1970 (milicjant); KARDIOGRAM, 1971 (sekretarz); LEGENDA, 1971 (dowódca).

W nieustającej dyskusji na temat przenoszenia na ekran dzieł literackich – CELULOZA Jerzego Kawalerowicza jest z pewnością argumentem przemawiającym za słusznością filmowania literatury. Zazwyczaj przeciwnicy adaptacji zwracają uwagę na te wartości utworu literackiego, których nie odnajdujemy na ekranie. Tym razem sympatyk PAMIĄTKI Z CELULOZY Newerly'ego, odnalazł znany sobie świat powieści. Zasługa to, oczywiście reżysera, ale i wykonawcy roli Szczęsnego – Józefa Nowaka.
Rola, jaką otrzymał, nakładała na niego ogromne wymagania, spiętrzała też na każdym kroku trudności, tym groźniejsze dla aktora, mającego za sobą właściwie tylko parę epizodów. Grać postać na przestrzeni niemal połowy jej życia, od dzieciństwa, przez młodość aż do wieku dojrzałego, to znaczy grać kilka ról w porządku chronologicznym i zapewnić idealne przenikanie poszczególnych twarzy, tak aby zamknięty w sobie chłopak z Rzekucia, który przybywa do miasta „za chlebem", zmieniał się powoli, przechodząc przez poszczególne stadia swej życiowej sytuacji. Zmieniał się, a więc dojrzewał wewnętrznie, wzbogacał o nowe doświadczenia.
Czy Józef Nowak podołał temu zadaniu? Na pewno – tak. Przede wszystkim określił z samego początku osobowość swego bohatera, zasadnicze elementy jego charakteru, reagowanie na świat, sposób bycia. Zebrał określony zespół danych, którymi mógł posługiwać się, rozbudowując tę postać. Ale sekret powodzenia całego zamierzenia polegał właśnie na tym, aby w trakcie dojrzewania bohatera nie dorzucać do jego portretu rysów zupełnie nowych, będących w jakiejkolwiek sprzeczności z dotychczasowym wizerunkiem. Żeby operować stale tym samym budulcem, dokonując przesunięcia elementów w e w n ą t r z określonej już osobowości. Józef Nowak zachowuje więc w ciągu tego dwuseryjnego filmu jednolitość sylwetki. Jest tym samym, zamkniętym w sobie i nieufnym chłopakiem ze wsi, który powoli przeobraża się w proletariusza, później w działacza politycznego – zachowując jednak przez cały czas tę podstawową surowość, chropowatość natury, pewną nieprzystępność i jakiś charakterystyczny rys goryczy w wyrazie twarzy. Jest w tym wizerunku jednak siła, która sprawia, że mimo trudnego sposobu bycia Szczęsnego, braku efektownych sytuacji – publiczność łatwo nawiązuje kontakt z bohaterem filmu, otacza go sympatią. Nie przeszkadza jej także fakt, że tak długo trwa proces dojrzewania Szczęsnego. Dopiero przecież w drugiej części staje się on człowiekiem pełnym, który ujawnia swój charakter i najbardziej własne cechy osobowości. Dzieje się to, oczywiście, nie bez udziału kobiet. Pierwszy gwałtowny romans z Czerwiaczkową spełnia tę rolę częściowo. Dopiero miłość Szczęsnego do wrażliwej Madzi całkowicie wyzwala jego osobowość.

Pod gwiazdą frygijską reż. Jerzego Kawalerowicza. Lucyna Winnicka i Józef Nowak.



Motyw miłosny drugiej części CELULOZY jest wąskim, ale wartkim nurtem, żłobiącym głębokie łożysko w niespoistej cokolwiek materii tego filmu. Reżyser, który prowadzi epicką opowieść ogarniającą szeroki zakres spraw, ludzi, realiów, polityki, zdaje się na tym motywie skupiać całe światło, tworzy obraz zwięzły i oszczędny. Szczęsny i Madzia – to dwa odrębne światy, dwa rodzaje wrażliwości, ale film jest równoczesną obroną tych dysonansów, ukazuje, jak poważną rolę spełniał ten kontrast. Wrażliwość i łagodność Madzi rozładowuje pewne zahamowania natury Szczęsnego; jedynie wtedy gdy są razem twarz jego rozjaśnia uśmiech, wydaje się swobodny, jak gdyby rozprostowany wewnętrznie. Uczucie to dopełnia procesu dorastania duchowego Szczęsnego, który w ostatnich partiach filmu jest człowiekiem świadomym swego powołania, ogarniającym szerokie horyzonty.
Rola Józefa Nowaka stanowi z pewnością jedno z wybitnych osiągnięć aktorstwa filmowego w Polsce. Następną również udaną próbę w polskim filmie podjęcia tematu dojrzewania świadomości proletariusza stała się rola Stacha (Tadeusz Łomnicki) w POKOLENIU Wajdy, zrealizowanym w 1955 roku.
Niestety, ta wybitna rola Nowaka jest wyjątkową pozycją w jego dotychczasowym dorobku, poprzedzały ją liczne, ale mało istotne epizody. Po niej – nastąpiła duża rola w DEZERTERZE Lesiewicza, mniej jednak przekonywająca.
Ostatnio widzieliśmy Józefa Nowaka w dwóch filmach: MILCZĄCYCH ŚLADACH Kuźmińskiego i DRUGIM CZŁOWIEKU Nałęckiego. Szczególnie w tym drugim filmie kreśli cenną w swym psychologicznym i obyczajowym autentyzmie sylwetkę robotnika. Również kapitan Morwa z MILCZĄCYCH ŚLADÓW fascynował widownię powściągliwym sposobem bycia, stanowczą i jakby trochę zgorzkniałą twarzą. Żadna jednak z tych ról nie spiętrzała przed aktorem takich trudności i nie ofiarowała w zamian takich szans, jak rola Szczęsnego z CELULOZY.



Westerplatte reż. Stanisława Różewicza. Stefan Friedman i Józef Nowak.



Milczące ślady reż. Zbigniewa Kuźmińskiego.

Sąsiedzi reż. Aleksandra Ścibora-Rylskiego.



Daniel Olbrychski



Potem nastąpi cisza reż. Janusza Morgensterna.

Debiutował w 1964 roku w roli partyzanta Koraba w filmie RANNY W LESIE. Dalsze jego role powstały w następujących filmach: POPIOŁY, 1965 (Rafał Olbromski); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966 (podporucznik Olewicz); MAŁŻEŃSTWO Z ROZSĄDKU, 1967 (Andrzej); BOKSER, 1967 (Tolek Szczepaniak); JOWITA, 1969 (Marek Arens); HRABINA COSEL, 1968 (Król Karol XII); STRUKTURA KRYSZTAŁU, 1969 (epizod); WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, 1969 (aktor Daniel); SKOK, 1969 (Franek); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (Azja); POLOWANIE NA MUCHY, 1969 (porzucony rzeźbiarz); KRAJOBRAZ PO BITWIE, 1970 (Tadeusz); SÓL ZIEMI CZARNEJ, 1970 (porucznik); BRZEZINA, 1970 (Bolesław); ŻYCIE RODZINNE, 1971 (Ziemowit).

W odniesieniu do Daniela Olbrychskiego magiczne acz nadużywane słowo kariera odzyskuje swoje właściwe brzmienie. Bo też mamy do czynienia z autentyczną karierą. Ledwie zaczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie już otrzymał pierwsze propozycje. Najpierw ze strony telewizyjnego Studia Poetyckiego, później Janusza Nasfetera, który powierzył mu rolę Koraba w RANNYM W LESIE, wreszcie zaprosił go na próbne zdjęcia Andrzej Wajda, kompletujący właśnie obsadę POPIOŁÓW. Zdjęcia wypadły pomyślnie. Daniel Olbrychski, student II roku PWST, otrzymał ogromną rolę Rafała Olbromskiego. Był to start szybki, głośny, błyskotliwy i – rzecz w filmie polskim rzadka – fortuna nie odwróciła się od Olbrychskiego zaraz po tym szczęśliwym debiucie, jak uczyniła to niegdyś w stosunku do wybitnego debiutanta, Zbigniewa Cybulskiego. Olbrychski otrzymuje rolę za rolą. W tym samym roku, w którym grał w POPIOŁACH – przyjmuje rolę podporucznika Olewicza w POTEM NASTĄPI CISZA, w roku następnym (1966) znowu – dwie role: Andrzeja w MAŁŻEŃSTWIE Z ROZSĄDKU i Tolka Szczepaniaka w BOKSERZE, w roku 1967 – jedna, Marka Arensa w JOWICIE, za to rok 1968 przynosi mu aż cztery role: aktora we WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, Azji w PANU WOŁODYJOWSKIM, Franka w SKOKU, studenta w ZALICZENIU (film telewizyjny). 1969 rok obdarowuje go propozycjami dwóch ról w POLOWANIU NA MUCHY i KRAJOBRAZIE PO BITWIE, obu filmach Andrzeja Wajdy.

Jak wynika zatem z powyższego wykazu Daniel Olbrychski gra często, i to role bardzo różnorodne: współczesne, historyczne i dramatyczne, bohaterskie i śmieszne. I jeżeli słowa „gwiazda", „gwiazdor" traktować jako określenia tych aktorów, którzy poza zdolnościami warsztatowymi skupiają jeszcze jak w soczewce, wyolbrzymiając charakterystyczne cechy psychiczne współczesnych im ludzi – to Daniel Olbrychski jest autentycznym gwiazdorem.

„W takich filmach jak BOKSER, WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ – pisze Anna Boska w szkicu *Gwiazd naszych opisanie* («Ekran») – dostrzega widz u Olbrychskiego przede wszystkim kompleks cech, z którymi przyzwyczaił się obcować na codzień, egzaltacja miesza się z cwaniactwem, patos z drwiną, ofiarność sąsiaduje z egocentryzmem, żarliwość z otępieniem. Olbrychski z życia przenosi je w fikcję filmu, często przenosi ze współczesności w plan historyczny. Zapewne dlatego tak często wzbudza sympatię(...) Jest tak nieszablonowy, jak nieszablonowi bywają jego rówieśnicy – nie bardzo jeszcze wiadomo, jak będą wykorzystane potencjalne szanse tej młodości. Nie ma w nim tej układności, jaką lubią widzieć u młodzieży ludzie starsi – i tych Olbrychski intryguje. Dla młodych to swój, zwykły chłopak. Tajemnica sukcesu Olbrychskiego zdaje się leżeć w tym (i to go na razie od Cybulskiego odróżnia), że nie wyraża on jakiegokolwiek pozoru idei podporządkującej. Jakby mówił; «jestem jaki jestem!»".

Tu chyba tkwi istota problemu. Olbrychski fascynuje tym, że nie wiemy właściwie jaki jest, kim jest, kim może się stać. Pojawia się na ekranie jak nie zapisana karta. W stosunku do Olbrychskiego słowo „pojawia się" nie brzmi właściwie; dopiero w trakcie filmu ujawniają się jego cechy, zazwyczaj zresztą rozbieżne, nieskoordynowane, niepogłębione. Oczywiście, są wyjątki; choćby postać Azji, w tej roli od samego początku Olbrychski przedstawia się nam jako osobnik tajemniczy, zawzięty, dziki. Na ogół jednak Olbrychski jak gdyby formuje się, określa się dopiero w trakcie działania. Tak jak Rafał Olbromski, zrazu tylko rozhukany młodzieniaszek, który dorośleje znacznie później, po przejściu przez wiele gorzkich doświadczeń wojennych. Tak jak ów Szczepaniak, bohater BOKSERA, nieopierzony, nieodpowiedzialny zuch z małego miasteczka. On także dopiero później zaczyna zdawać sobie sprawę jak bardzo skomplikowane są te właśnie, wydawałoby się zupełnie oczywiste sytuacje, w których człowiek pragnie po prostu osiągnąć sukces. Ale czy zawsze, ale czy za każdą cenę, ale czy przy użyciu wszystkich środków?

Te właśnie pytania pobrzmiewają zrazu nieśmiało, potem coraz odważniej w umyśle naszego bohatera.
Typowym przykładem młodzieńczej nieodpowiedzialności, sympatycznego ryzykanctwa, ale i głupoty służyć nam może rola Franka w SKOKU. Widzimy w tym filmie chłopaka w zasadzie inteligentnego, który angażuje się jednak w przygodę bezsensowną, niemoralną, dającą wreszcie niewielkie szanse na sukces. Co więcej, Olbrychski czyni tę postawę całkowicie prawdopodobną. Patrząc na niego wierzy się, że chłopak w jego wieku mógł taką właśnie absurdalną decyzję podjąć, ale to wcale nie wyklucza innej możliwości, że ten właśnie wagant w dżinsach postawiony w odmiennej sytuacji byłby w stanie dokonać czynu bohaterskiego i zaszokować tych wszystkich, którzy już umieścili go we właściwej przegródce.
Niemal od swoich pierwszych, udanych kroków na planie filmowym Daniel Olbrychski był zestawiany ze Zbigniewem Cybulskim. Zdawano sobie sprawę, że obaj wcielają jakieś istotne choć trudne do określenia cechy psychiczne, nawyki, instynkty: młodych. Że są – jak się często mówi – „wzięci z życia". Ostatecznie porównania te zostały potwierdzone przez film Andrzeja Wajdy WSTYSTKO NA SPRZEDAŻ, w którym Daniel zajmuje miejsce zmarłego aktora. Na pewno warto zaryzykować takie porównanie, aby natychmiast zdać sobie sprawę z ogromnych różnic. Przy pozorach bezładu – Cybulski reprezentował osobowość skoncentrowaną, wewnętrznie zdyscyplinowaną; osobowość dość trudną do przeniknięcia, do zasymilowania. Olbrychski jest filigranowy, lekkomyślny, kapryśny, łatwo zaskarbia sympatię widza. Czy z tego wynika, że ten drugi model jest gorszy?. Nie. Bo łączy ich chyba przede wszystkim to, że dziś Olbrychski, jak kiedyś Cybulski, ukazuje na ekranie kwintesencję młodości swego czasu – jej porywy, jej śmiesznostki, jej nieporadność w demonstrowaniu uczuć, jej kompleksy. W obu przypadkach jest to przy tym młodość całkowicie spójna z tymi jej przejawami, które widz może zaobserwować wokół siebie, gdy tylko opuści salę kina.
Nie wskutek zbiegu okoliczności zatem nagroda im. Zbigniewa Cybulskiego ufundowana przez redakcję tygodnika „Ekran" została przyznana po raz pierwszy właśnie Danielowi Olbrychskiemu.

Popioły reż. Andrzeja Wajdy.



Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana. Daniel Olbrychski i Władysław Hańcza.

Polowanie na muchy reż. Andrzeja Wajdy. Małgorzata Braunek i Daniel Olbrychski.

Skok reż. Kazimierza Kutza.



Kazimierz Opaliński



Człowiek na torze reż. Andrzeja Munka. Zygmunt Zintel i Kazimierz Opaliński

Debiutował w 1936 roku epizodyczną rolą w BARBARZE RADZIWIŁŁÓWNIE. Dalsze epizodyczne role zagrał w TRĘDOWATEJ, 1937; LUDZIACH WISŁY, 1937; SPORTOWCU MIMO WOLI, 1938. Po wojnie wystąpił w następujących filmach: ZA WAMI PÓJDĄ INNI, 1949; DWIE BRYGADY, 1950 (Borowicz-Karhan); WARSZAWSKA PREMIERA, 1951; PIERWSZE DNI, 1952; TRZY OPOWIEŚCI, 1959 (Nowicki); TRUDNA MIŁOŚĆ, 1954 (Nalepa); CELULOZA, 1954; CZŁOWIEK NA TORZE, 1957 (Orzechowski); EROICA, 1958 (komendant); PAN ANATOL SZUKA MILIONA, 1959; POWRÓT, 1960 (kapitan); ROK PIERWSZY, 1960, SZCZĘŚCIARZ ANTONI, 1961; DROGA NA ZACHÓD, 1961 (maszynista Walczak); ZADUSZKI, 1961; JADĄ GOŚCIE JADĄ, 1962 (Nawrocki); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela IV STARY PROFESOR, 1962 (profesor); CZARNE SKRZYDŁA, 1963 (Kostryń); GANGSTERZY I FILANTROPI, 1963 (sędzia); WIANO, 1964 (dziadek); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1964 (pustelnik); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1964 (adwokat); TRZY KROKI PO ZIEMI – nowela III GODZINA DROGI, 1965 (ordynator szpitala); FARAON, 1965 (Berces, prorok chaldejski); PIEKŁO I NIEBO, 1966 (dziadek); KOMEDIE POMYŁEK – CZŁOWIEK, KTÓRY ZDEMORALIZOWAŁ HADLEYBURG, 1968 (Richards); KOMEDIA Z POMYŁEK, 1968 (sędzia); NOWY, 1970 (urzędnik); BOLESŁAW ŚMIAŁY, 1971 (Arcybiskup Bogumił).

Są aktorzy dysponujący tak opanowanym warsztatem, że właściwie nie zdarza się im roli „położyć", niezależnie od jej charakteru, zawsze są na poziomie, wypełniając bezbłędnie powierzone sobie zadanie.

Do artystów całkowicie pewnych swego rzemiosła należy przede wszystkim Kazimierz Opaliński, przedstawiciel starszego pokolenia. Stworzył on szereg ról w filmach pierwszego okresu naszej kinematografii, dziś już zapomnianych, takich jak ZA WAMI PÓJDĄ INNI, DWIE BRYGADY czy WARSZAWSKA PREMIERA. Opaliński na scenie (jest aktorem Teatru Współczesnego w Warszawie) i na ekranie powraca stale do tej samej postaci: człowieka starej daty o specyficznej dystynkcji i ceremonialności, zrezygnowanego, czasem o pogodnej melancholii, zdobywającego się niekiedy na soczysty, choć dyskretny humor.

Utrzymana w tym stylu rola starego kolejarza Orzechowskiego w CZŁOWIEKU NA TORZE Munka stała się rewelacją. Pozornie stanowi ona podsumowanie dotychczasowego dorobku filmowego Opalińskiego; znajdujemy tam znane ujęcia, gesty, sposób wypowiadania tekstu. W istocie przynosi niespotykany w poprzednich rolach filmowych tego aktora ładunek głębokiego przeżycia i humanistycznej treści.

Warto przypomnieć tę postać. Orzechowski jest starym fachowcem-maszynistą, o charakterze dosyć nieprzystępnym i trudnym, ponadto nie czyni nic, aby podkreślić swój pozytywny stosunek do nowej rzeczywistości. Jest więc otoczony nieufnością przez aktywistów i młodzieżową część załogi, później – wrogością, zostaje wreszcie całkiem zepchnięty na margines. Rzecz dzieje się około 1950 roku.

W obszernych retrospekcjach filmowych obserwujemy poszczególne fazy dramatu, a raczej etapy walki Orzechowskiego z niesprawiedliwą nieufnością środowiska. Opaliński kreśli postać człowieka, który nie szuka kompromisów, przeciwnie, jego zadrażniona duma fachowca-kolejarza stojącego u szczytu kariery zawodowej (maszynista) wywołuje nowe konflikty. Stary człowiek buntuje się, czyni to niezręcznie, bez dyplomacji. Przechodzi poszczególne fazy buntu; manifestuje go zrazu rozdrażnieniem, złością, aby coraz bardziej zamykać się w sobie, izolować od otoczenia, skryć się wreszcie pod pancerzem poczucia swojej zawodowej (a może przede wszystkim: ludzkiej) godności. Śmierć Orzechowskiego wydaje się logicznym finałem tego procesu.

Orzechowski wspinający się po drabinie na swój parowóz (w nieskazitelnie białych rękawiczkach) przypomina kapitana odpowiedzialnego za okręt i dumnego z tej odpowiedzialności. Są w tej postaci elementy romantyzmu i wielkości, składające się na swoisty mit, który Orzechowski sam sobie stworzył, i którym okrywa swoją smutną, pełną wyrzeczeń i rozczarowań egzystencję.

W kreacji Opalińskiego nie ma żadnej profesjonalnej rodzajowości tak bardzo ułatwiającej aktorowi zadanie, wszystko jest tu zbu-

dowane z czystego kruszcu tragedii, przeniesionej w prozaiczne, kolejarskie realia. Jest to zarazem świetne studium obyczajowe; być może za pewien czas rola ta stanie się dużej klasy dokumentem społecznym.
W cztery lata później Kazimierz Opaliński otrzymał rolę zbliżoną do poprzedniej, a mianowicie w filmie Bohdana Poręby DROGA NA ZACHÓD. Zagrał w nim maszynistę, Walczaka kierującego pociągiem zdążającym przez tereny Ziem Zachodnich opanowane przez niedobitków niemieckich wojsk. Odnaleźliśmy w tej roli jak gdyby echa kreacji Opalińskiego z filmu Andrzeja Munka, ale były to tylko echa...
Natomiast na szczególną uwagę zasługują komediowe role Kazimierza Opalińskiego: Nawrockiego w JADĄ GOŚCIE, JADĄ, sędziego w GANGSTERACH I FILANTROPACH, a przede wszystkim Pustelnika w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE. Ta ostatnia rola jest szczególnie reprezentatywna dla aktorstwa Opalińskiego. Kreuje on tutaj postać będącą osobliwym stopem zacności, dobroduszności, starczej powagi z chytrością czy nawet utajonej złośliwości. Można by powiedzieć, że jest to postać podstępna, obezwładnia nas swoją jowialnością i poczciwością, odsłaniając jednakże tylko część swoich kart. Jest w niej jednak dużo uroku i naturalnego komizmu.
Jednakże autentyczną kreację, drugą w jego dorobku po roli Orzechowskiego, stworzył Opaliński w telewizyjnym filmie Jana Rybkowskiego BARDZO STARZY OBOJE. Jest to jak gdyby suma dotychczasowych doświadczeń wybitnego aktora. Nakreślił tutaj postać emeryta, oczekującego bezskutecznie wraz z żoną na odwiedziny dzieci. Jest w tej roli z pozoru wyniosły, chłodny, ale jakże wewnętrznie niespokojny, boleśnie przeżywający swoją izolację, słabość, bezsilność.
Filmowa kariera Kazimierza Opalińskiego w powojennej kinematografii polskiej przekonuje nas o pochopności wszelakich formułek dotyczących aktorstwa. Często w wypowiedziach reżyserów spotykamy się z opiniami, że starają się oni unikać aktorów, obciążonych balastem doświadczeń teatralnych, utrudniających rzekomo odtwarzanie ról w filmach. Używa się wszak często określeń: „aktor nienowoczesny", „starej daty", „tradycyjny". Ale oto przykład pracy twórczej Kazimierza Opalińskiego zaprzecza tym twierdzeniom. Długa jest lista scen polskich, na których aktor ten w ciągu wielu dziesięcioleci stwarzał role w repertuarze komicznym i tragicznym, klasycznym i współczesnym. A przecież okazało się, że jego „teatralne rzemiosło" znakomicie współgra z ambitnym, nowoczesnym filmem, radiem i telewizją. Więcej nawet, aż prosi się, aby przytoczyć jego rolę w CZŁOWIEKU NA TORZE czy RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE jako przykłady prawdziwie nowoczesnego aktorstwa.

Piekło i niebo reż. Stanisława Różewicza.



Czarne skrzydła reż. Ewy i Czesława Petelskich.



Marian Opania

Debiutował w 1962 roku w polskiej noweli filmu MIŁOŚĆ DWUDZIESTOLATKÓW. Dalsze role zagrał w następujących filmach: BEATA, 1965 (Olek zwany „Ramzes"); DON GABRIEL, 1966; STAJNIA NA SALWATORZE, 1967 (Lutek); WESTERPLATTE, 1967; MORDERCA ZOSTAWIA ŚLAD, 1967; OSTATNI PO BOGU, 1968; LALKA, 1968 (Węgielek); SKOK, 1969 (Paweł); SĄSIEDZI, 1969 (harcerz Truchaczek); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (AK-owiec podchor. Zadra); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE – ŚCIŚLE TAJNE, 1969 (Kazik); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (Wacek); PROM, 1970 (Arent).

Przez długie lata Marian Opania grywał chłopców, których zadaniem było po prostu pokazać się na ekranie, czasem zabawić publiczność, czasem wzruszyć. Trafiła mu się nawet przed laty większa rola ucznia gimnazjalnego zakochanego w swej koleżance (BEATA Anny Sokołowskiej), jednakże rola ta nie dawała większych

Beata reż. Anny Sokołowskiej.



możliwości. Opani groziło niebezpieczeństwo zagrażające wielu młodym aktorom mechanicznie zaklasyfikowanym do jakiejś grupy wiekowej; niebezpieczeństwo „zestarzenia się" w skórze naiwnego chłopca.
Jednak obawy te okazały się płonne. Grywając tych swoich naiwnych i niedojrzałych chłopców Opania rozwijał się stale, gromadził doświadczenia. Jego chłopięce role były coraz lepsze. Miał bardzo dobry epizod młodziutkiego żołnierza w WESTERPLATTE, wypadł przekonywująco jako partyzant w STAJNI NA SALWATORZE i w trzecim odcinku STAWKI WIĘKSZEJ NIŻ ŻYCIE (ŚCIŚLE TAJNE). Jednakże wszystkie te mniejsze lub większe epizody były wstępem do dwu wybornych ról Mariana Opani: w SKOKU Kazimierza Kutza i SĄSIADACH Aleksandra Ścibora-Rylskiego.
W filmie Kutza Marian Opania jest partnerem Daniela Olbrychskiego, obaj grają „oblanych" maturzystów, owładniętych pragnieniem ucieczki za granicę. Zanim jednak przystąpią do realizacji tego planu zostaną wciągnięci przez podejrzanego osobnika w ponurą aferę – chodzi o dokonanie włamania do kasy jednego z pomorskich Państwowych Gospodarstw Rolnych. Zrazu obaj chłopcy solidarnie decydują się na „skok". Później jednak w miarę rozwoju wypadków, drogi ich rozchodzą się. Chłopak grany przez Daniela Olbrychskiego udziela pomocy „czarnemu charakterowi" i umożliwia obrabowanie gospodarstwa. Natomiast bohater kreowany przez Mariana Opanię zaplątuje się w przygodę zupełnie innego rodzaju – poznaje dziewczynę, która będzie jego pierwszą kobietą w życiu.
Właśnie ten proces przeistaczania się chłopca w mężczyznę Opania pokazał na ekranie w sposób wyjątkowo prawdziwy. W pierwszych scenach zachowuje się jak typowy uczniak, któremu imponuje samodzielność. Kiedy poznaje dziewczynę (graną przez Małgorzatę Braunek) zachowuje się w sposób infantylny; objawia się to chociażby w komicznej scenie, w której podejmuje się zjedzenia cytryny bez skrzywienia. I oto później podczas zabawy ludowej, tańcząc z nią poważnieje, wpada w osobliwy trans, aby znowu po spędzonej wspólnie nocy, wybuchnąć radością. W tym momencie jest już kimś innym.
Rola w SĄSIADACH dała Marianowi Opani możliwości ujawnienia innych cech jego talentu. W SKOKU zagrał rolę liryczną, miał tutaj możność pokazania się w akcji, w działaniu. Zagrał w filmie Ścibora-Rylskiego rolę harcerza (może odrobinę nazbyt poważnie wyglądającego w zielonym mundurku) czynnie zaangażowanego w obronę Bydgoszczy przed niemieckimi dywersantami. Jest to rola zagrana brawurowo. Opania doskonale mimicznie opracował tę rolę. W jego spojrzeniu jest odrobina cwaniactwa, w szerokim uśmiechu dużo jeszcze chłopięcej zuchwałości. Potrafi być przymilny, ale także stanowczy, pewny siebie.
Za dwie role – w SKOKU Kazimierza Kutza i SĄSIADACH Aleksandra Ścibora-Rylskiego – Marian Opania otrzymał nagrodę im. Zbigniewa Cybulskiego przyznawaną dorocznie przez redakcję tygodnika „Ekran". Stało się dobrze, że jury z całego dorobku Opani wyodrębniło właśnie te dwie role. Określają one bowiem doskonale granice emploi Mariana Opani: od liryzmu pierwszych doznań miłosnych do prawdziwie męskiej stanowczości, aktywności, zaangażowania w sprawy wielkiej wagi.

Sąsiedzi reż. Aleksandra Ścibora-Rylskiego.





Skok reż. Kazimierza Kutza. Małgorzata Braunek i Marian Opania

Marek Perepeczko

Debiutował w 1965 roku epizodem w POPIOŁACH. A oto jego dalsze role filmowe: SAM POŚRÓD MIASTA, 1965 (epizod); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966 (porucznik Kolski); ZEJŚCIE DO PIEKŁA, 1966 (Odyn); DZIADEK DO ORZECHÓW, 1967; WILCZE ECHA, 1968 (Aldek Piwko); KIEDY MIŁOŚĆ BYŁA ZBRODNIĄ, 1968 (jeniec); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (Adam Nowowiejski); POLOWANIE NA MUCHY, 1969 (redaktor); BRZEZINA, 1970 (Michał).

Marek Perepeczko należy do tych aktorów, którzy budzą w widzach zaufanie i sympatię. Jego warunki fizyczne i cechy psychiczne skłaniają go do tego, aby grać bohaterów pozytywnych; odważnych, męskich, owianych legendą. Zaraz po ukończeniu studiów aktorskich trafił do Teatru Klasycznego w Warszawie, gdzie powierzono mu rolę chłopca z lasu w sztuce *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Później zagrał epizody w POPIOŁACH i SAM POŚRÓD MIASTA, a następnie dużą rolę w filmie POTEM NASTĄPI CISZA. Ten udany start zadecydował o dalszej karierze Marka Perepeczki. Zobaczyliśmy go w roli Odyna w ZEJŚCIU DO PIEKŁA, Aldka w WILCZYCH ECHACH i młodego Nowowiejskiego w PANU WOŁODYJOWSKIM.

Najpełniejsze możliwości zaprezentowania swego talentu dały Markowi Perepeczce role w dwóch filmach: POTEM NASTĄPI CISZA i PAN WOŁODYJOWSKI. Pomimo przedziału trzech wieków, w obu tych filmach stworzył on sylwetki podobne: młodych, odważnych, dzielnych mężczyzn. Nowowiejski zdaje się ucieleśniać najwartościowsze cechy szlacheckiej młodzieży: odwagę, patriotyzm, przywiązanie do rodzinnego gniazda. Dodajmy do tego jeszcze, że Perepeczko umie znakomicie nosić kontusz, co nie jest łatwą sztuką. Jego porucznik Kolski reprezentuje te same cechy, tyle że przeniesione w inny krajobraz i odmienne obyczaje. Jest prawy, wierny swemu żołnierskiemu powołaniu. W odróżnieniu od neurotycznych bohaterów współczesnych – Marek Perepeczko zachowuje wewnętrzną równowagę.
Aktor ten kreuje postacie zdecydowanie optymistyczne, i to bez względu na to, jaki je spotyka koniec. Optymistyczna jest ich wiara w dobro, w sens działania i walki, w lepszą przyszłość, a wreszcie w samych siebie.

Zejście do piekła reż. Zbigniewa Kuźmińskiego. Ewa Krzyżewska i Marek Perepeczko.



Potem nastąpi cisza reż. Janusza Morgensterna. Marek Perepeczko i Daniel Olbrychski.



Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana.

Franciszek Pieczka

Debiutował w 1961 roku rolą Odryla w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW. Następnie zagrał w filmach: KWIECIEŃ, 1961 (Anklewicz); ZADUSZKI, 1961 (Heniutek); DRUGI BRZEG, 1962 (Stefan); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1963 (adorator Michaśki); ZACNE GRZECHY, 1963 (Topór); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (Poczobutt); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (Paszeko); PÓŹNE POPOŁUDNIE, 1965 (Janusz); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (więzień); WALKOWER, 1965 (działacz); GDZIE JEST TRZECI KRÓL, 1967; CHUDY I INNI, 1967 (Kosa); ŻYWOT MATEUSZA, 1968 (Matis); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (Gustlik); ALBUM POLSKI, 1970 (kolejarz Franek); DZIURA W ZIEMI, 1970 (ksiądz); LEGENDA, 1971 (ksiądz); PRZYSTAŃ, 1971 (Muraszko).

Narodziny aktora – to powolne przeobrażanie się człowieka w postać na pół mityczną, oderwaną od poszczególnych ról, od prywatnego życia artysty. Czasami to przeistoczenie odbywa się nagle, nie pamiętamy, co było przedtem, jakie były etapy pośrednie i oto przychodzi olśnienie. W taki sposób narodził się Zbigniew Cybulski w POPIELE I DIAMENCIE.

W innych przypadkach narodziny aktora mają przebieg powolny; zmienia się on od roli do roli, od filmu do filmu, odkrywa w sobie nie znane dotąd dyspozycje, aby wreszcie wyjść poza poszczególne role, stworzyć postać istniejącą obok sztuki teatralnej, obok filmu.

Narodziny Pieczki odbyły się według tego drugiego modelu. Nie były rewelacją ani olśnieniem. Zauważono go w głośnym nowohutnickim przedstawieniu *Krakowiaków i górali*, ale był to mimo wszystko sukces lokalny. Pieczka nakreślił charakterystyczną sylwetkę dezertera Anklewicza w KWIETNIU Lesiewicza, ale jej charakterystyczność przemawiała właściwie przeciwko Pieczce. Iluż znamy aktorów, których charakterystyczne umiejętności są jedynym i wątłym tytułem do sławy. A Pieczka dysponował umiejętnością tworzenia malowniczych postaci, które wstawia się do filmu na podobieństwo zabawnego akcesorium. Niezgrabny, łagodny i ludowy – potrafił śmieszyć i rozczulać. W tej postaci sympatycznego, jak gdyby przedwcześnie wyrośniętego chłopaka, pojawił się w ICH DNIU POWSZEDNIM w roli adoratora Michaśki. Widzieliśmy go także w komediowej rólce opętanego w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE, znowu na zasadzie charakterystycznego ozdobnika.

Czy trzeba wymieniać inne jeszcze role, chyba tylko ważniejszą od pozostałych w filmie Henryka Kluby CHUDY I INNI. Tu okazało się, że ten niedźwiedziowaty brzydal potrafi stwarzać atmosferę. Jego sposób bycia, mówienie, to coś więcej niż kopia zachowania się robotnika; to także pewien skrót, określona suma cech, która zapewnia ekranowej postaci życie także i poza ekranem. Zresztą pomińmy tu w ogóle sprawę popularności, którą Franciszek Pieczka zdobył jako jeden z bohaterów telewizyjnego serialu CZTEREJ PANCERNI I PIES.

Wielkim wydarzeniem przełomowym w karierze Franciszka Pieczki była rola w ŻYWOCIE MATEUSZA. Zadanie szczególnie trudne, film ten bowiem nie jest zwykłą anegdotą, jego akcja rozgrywa się w umownej przestrzeni, w czasie na pozór teraźniejszym, w istocie poza bieżącym czasem. Film poetycki, to prawda, ale równocześnie drobiazgowo realistyczny w szczegółach, zwłaszcza obyczajowych. Mateusz nie żyje przecież sam, ma przy sobie siostrę i styka się z sąsiadami. Jego samotność to fakt oczywisty, jest on bowiem „nawiedzony", współżyje blisko z przyrodą, przenikając jej sekrety i stroniąc zarazem od ludzi. Jest postacią z franciszkańskiej legendy.

Jakimi środkami przekazać prawdę o Mateuszu, w jaki sposób uprawdopodobnić jego postać?

I oto Franciszek Pieczka wychodzi zwycięsko z tej próby. Stwarza postać fascynującą, jedną z najbardziej niezwykłych i zaskakujących



Czterej pancerni i pies reż. Konrada Nałęckiego (TV)

w kinematografii polskiej. O tej niezwykłości decyduje zasadniczy kontrast pomiędzy zewnętrzną, męską posturą Mateusza, a jego liryzmem, nieśmiałością, uduchowieniem. Kontrast objawia się w pełni w scenie majaczenia Mateusza, w której wychodzi on na spotkanie pięknych dziewcząt-rusałek. Chcąc im zaimponować – natęża muskuły ramion, i to tak bardzo, że aż pęka materiał koszuli. Jest w tym momencie silny i męski, ale gdy znajduje się na wyspie w towarzystwie dziewcząt z miasta – nie może się zdobyć na najmniejszy nawet gest.
Wydaje się zresztą, że istota trudności, jakie musiał pokonać aktor, leżała w sferze motywacji postępowania Mateusza. Nie jest on człowiekiem takim jak inni, nie nadaje się do pracy, nie zamierza założyć rodziny, nie jest jednak chory umysłowo w potocznym znaczeniu tego słowa. O charakterze sylwetki Mateusza zadecydowała tylko wrażliwość aktora, który potrafił utrzymać się na tej granicy dzielącej normalność od patologii, pozostawiając do końca sprawę otwartą. Tak właśnie Pieczka potraktował swojego bohatera, nie kompromitując go, ani nie ośmieszając nadmiernie, kompensując liryzmem i osobistym wdziękiem nienormalność jego zachowania.

Życie raz jeszcze reż. Janusza Morgensterna. Franciszek Pieczka i Henryk Bąk.

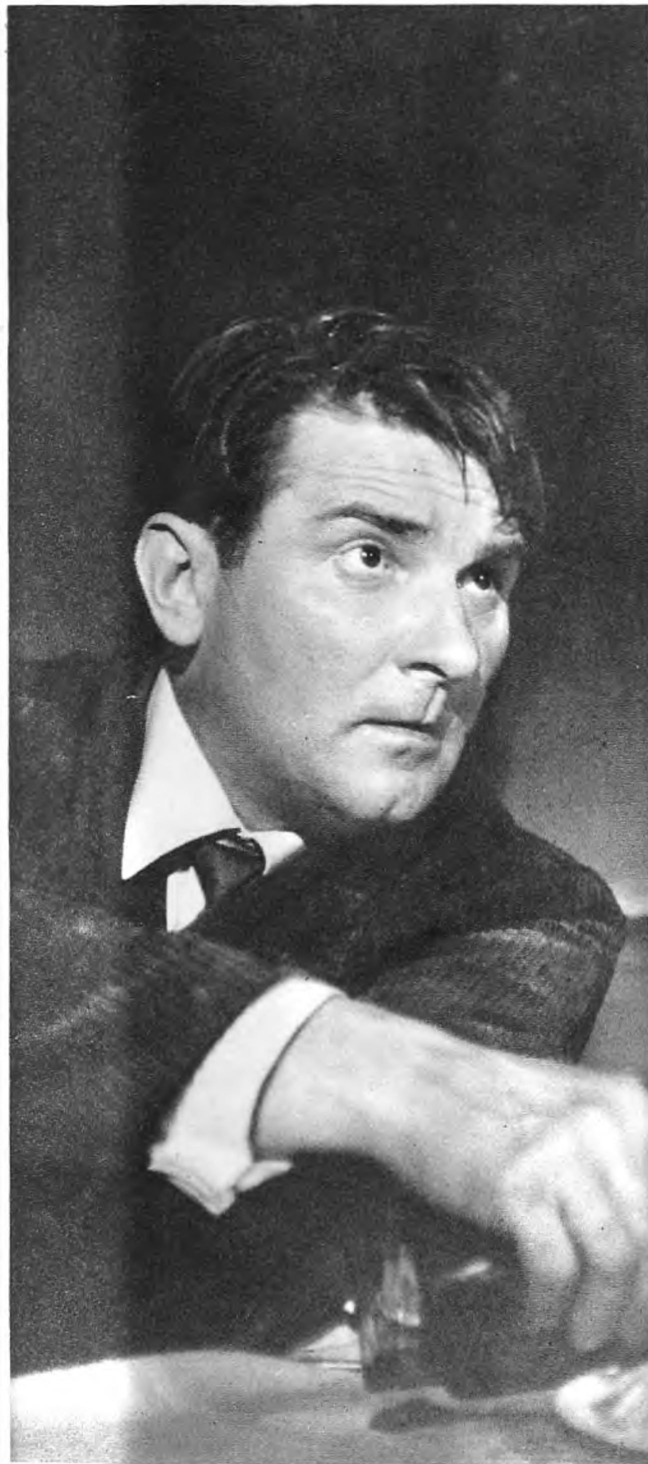


Żywot Mateusza reż. Witolda Leszczyńskiego. Małgorzata Braunek, Joanna Szczerbic i Franciszek Pieczka.



Żywot Mateusza reż. Witolda Leszczyńskiego.

Ryszard Pietruski



Mam tu swój dom reż. Juliana Dziedziny.

Debiutował w 1957 roku epizodyczną rolą w filmie TRZY KOBIETY. Dalsze role Ryszarda Pietruskiego powstały w następujących filmach: PIGUŁKI DLA AURELII, 1958 (Michalak); ZOBACZYMY SIĘ W NIEDZIELĘ, 1960; DROGA NA ZACHÓD, 1961 (Zadora); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (Zabielski); DWAJ PANOWIE „N", 1962; JADĄ GOŚCIE JADĄ, 1962 (kierowca); GANGSTERZY I FILANTROPI, 1963; KRYPTONIM „NEKTAR", 1963 (oszust); MAM TU SWÓJ DOM, 1963 (Kasprzyk); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (Baruda); PRAWO I PIĘŚĆ, 1964 (Wijas); RACHUNEK SUMIENIA, 1964 (major „Paweł"); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (oberżysta); PIĘCIU, 1964 (strzałowy Kaluś); BARWY WALKI, 1965 (delegat Brzoza); WYSPA ZŁOCZYŃCÓW, 1965 (fotograf amator); LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1966 (fałszerz pieniędzy); ŚWIĘTA WOJNA, 1965 (porucznik Sucharek); SOBÓTKI, 1966 (Drewniak); GDZIE JEST TRZECI KRÓL, 1967 (Wilczkiewicz); CHUDY I INNI, 1967 (Pryszczaty); OSTATNI PO BOGU, 1968 (prokurator Krawczyk); WILCZE ECHA, 1968 (Łycar); CZŁOWIEK Z M-3, 1968 (agent z PZU); ZBRODNIARZ, KTÓRY UKRADŁ ZBRODNIĘ, 1969 (Pałka); GRA, 1969 (Pan Młody); ALBUM POLSKI, 1970 (epizod); REJS, 1970 (kapitan statku); SPALONA ZIEMIA, 1970; PRAWDZIE W OCZY, 1970 (epizod); PARAGON GOLA, 1970 (kierowca).

Podobnie jak Emil Karewicz czy Leon Niemczyk – Ryszard Pietruski jest aktorem przedstawiającym przede wszystkim ludzi czynu, idealnym odtwórcą ról w filmach wojennych czy kryminalnych. W odróżnieniu od wielu innych aktorów gra bez przerwy od 1957 roku, realizując po kilka ról w ciągu jednego sezonu. Grywani przez niego bohaterowie niechętnie rozstają się z bronią, cechuje ich bezceremonialność, szybkość decyzji i brak skrupułów; są to bowiem na ogół bohaterowie negatywni, wynajęci do rozmaitych nikczemnych celów. Nie jest to jednak reguła. Ale wydaje się, że w pamięci widzów silniej wryły się czarne charaktery kreowane przez Pietruskiego: jeden z gangsterów w GANGSTERACH I FILANTROPACH, oszust w KRYPTONIMIE NEKTAR, Wijas w PRAWIE I PIĘŚCI, jeden z podrabiaczy pieniędzy w LEKARSTWIE NA MIŁOŚĆ, Pryszczaty w CHUDYM I INNYCH czy kapitalny Pan Młody w GRZE.

Jak zapewne nietrudno wywnioskować z powyższych sformułowań postacie kreowane przez Ryszarda Pietruskiego nie odznaczają się bynajmniej łagodnością, taktem i wrażliwością. Nie mają także w stosunku do niego zastosowania przymiotniki „powściągliwy", „oszczędny" czy „umiarkowany". Wręcz przeciwnie. Bohaterowie stwarzani przez Pietruskiego z miejsca ruszają do ataku. Są gwałtowni, rubaszni, przebiegli; używają pięści i noża. Nie wkładają żadnego wysiłku w to, aby się wydać miłymi. Trudno im także ubiegać się o komplementy dotyczące urody; ten dynamiczny aktor wygrywa właśnie na ekranie swoją sugestywną brzydotą. Pojawia się zresztą często ze zmierzwionymi włosami, nieogolony, niedbale ubrany.

Te sprecyzowane cechy psychiczne i fizyczne Ryszarda Pietruskiego są przyczyną faktu, że reżyserzy bardzo często obsadzają go w jakiejś roli nie po to, aby mógł nakreślić postać, pogłębić ją – ale po prostu, aby odegrał swój stały numer i w ten sposób dopomógł w stworzeniu kolorytu lokalnego, atmosfery, tła. Jednym słowem bywa często traktowany wyłącznie jako aktor charakterystyczny.

Tymczasem w dorobku Ryszarda Pietruskiego znajdziemy dwie znakomite, bogate psychologicznie role, nie mające owego rudymentalnego charakteru. Jedną ze swych najlepszych ról stworzył w serialu telewizyjnym NIEBEZPIECZNE ŚCIEŻKI. Grał w nim Harnasia, przywódcę bandy, grasującej po zakończeniu wojny na południowych terenach Polski. W postaci Harnasia nie znajdujemy ani odrobiny łatwizny czy schematyzmu – to groźny watażka zdecydowany na wszystko. A równocześnie Pietruski z rzadkim wyczuciem potrafi wyrazić wszystkie uczucia miotające jego bohaterem. Jest on związany emocjonalnie z górami, propozycja wyjazdu za granicę napełnia go niepokojem i troską. Chciałby odegrać rolę ludowego wodza, zależy mu niezmiernie na popularności w oddziale. Przeżywa rozmaite stany: satysfakcji z awansu, żalu z powodu konieczności wyjazdu, lęku z powodu zdrady, którą zdaje wyczuwać w powietrzu.

Ryszard Pietruski zagrał tę rolę z wirtuozerią, godną znakomitych odtwórców filmowych czy sensacyjnych. Chrypiący głos, szeroki lekko kołyszący się krok, niespokojne spojrzenie spode łba – wszystkie te momenty układają się w spoistą, konsekwentną całość.

Jest w dorobku Ryszarda Pietruskiego jeszcze jedna, niezmiernie charakterystyczna rola, a mianowicie Pana Młodego w GRZE. Należy ją zaliczyć do portretów obyczajowych wysokiej klasy. Pan Młody jest podwarszawskim hodowcą kwiatów; weselisko odbywa się tuż obok szklarni z gigantycznymi, wspaniałymi goździkami. Ubrany na czarno, podpity Pan Młody toczy nieprzytomnym okiem dookoła sali. Wreszcie wstaje, chwiejnym krokiem idzie do szklarni w ślad za żoną, która wcześniej schroniła się tam z kochankiem. Zatrzymuje się, chwieje, wyciąga brzytwę. Jesteśmy przekonani, że ruszy do ataku na ukrytego gdzieś wśród kwiatów mężczyznę. Ale nie, z bolesnym grymasem ścina kolejno goździki, powtarzając płaczliwie cenę każdej ściętej sztuki. Pietruski w tym filmie stworzył znakomitą postać charakterystyczną.



Święta wojna reż. Juliana Dziedziny. Ryszard Pietruski i Roman Kłosowski

Gdzie jest trzeci król reż. Ryszarda Bera



Pola Raksa

Debiutowała w 1960 roku rolą Wandy w SZATANIE Z SIÓDMEJ KLASY. Potem zagrała w następujących filmach: RZECZYWISTOŚĆ, 1961 (Marysia Ciepielówna); KLUB KAWALERÓW, 1962 (Marynia); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1963 (Grażyna); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (Hedwiga); BEATA, 1965 (Beata Kłosowicz); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (Inezilla); ROZWODÓW NIE BĘDZIE – nowela II, 1964; POPIOŁY, 1965 (Helena de With); BICZ BOŻY, 1967 (Hanka); PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (Elżbieta); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1969 (Marusia); PRZYGODA Z PIOSENKĄ, 1969 (Mariola Brońska); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (Kama). Wystąpiła także w dwóch filmach radzieckich : NOKTURN, 1967; ZOSIA, 1967.

Zrazu studiowała polonistykę we Wrocławiu, a następnie przeniosła się do PWSTiF w Łodzi. W 1960 roku debiutowała rolą Wandy w SZATANIE Z SIÓDMEJ KLASY, rok później była Marysią Ciepielówną w RZECZYWISTOŚCI, wreszcie Marynią w KLUBIE KAWALERÓW. O tych wszystkich rolach pisano, że są sympatyczne, dobrze zagrane. Dopiero jednak rola Grażyny w ICH DNIU POWSZEDNIM Aleksandra Ścibora-Rylskiego pozwoliła dokładniej określić typ postaci stwarzanych na ekranie przez Polę Raksę. W ICH DNIU POWSZEDNIM gra ona rolę dziewczyny, która przypadkowo poznaje młodego lekarza (kreuje go Zbigniew Cybulski), który pokłócił się akurat z żoną, pozostał sam w mieszkaniu, znajomość z dziewczyną gotów jest traktować jako rodzaj rewanżu wobec nieustępliwej małżonki. Grażyna przybywa do jego mieszkania, zrazu stwarza pozory, że jest świadoma życia, może nawet odrobinę cyniczna, ale wkrótce okazuje się, że po prostu zakochała się w lekarzu, walczy o niego, przyjmuje rolę rywalki żony.

Dla widza ten bieg wydarzeń jest pewnym zaskoczeniem, wydaje mu się bowiem, że Pola Raksa powinna powiększyć grono dziewcząt zbuntowanych przeciwko konwenansom, zrywających z tradycyjnymi sentymentami itd. Może najbardziej do tego wyobrażenia zbliżała się Raksa jako Beata, odtwórczyni tytułowej roli w filmie Sokołowskiej, dziewczyny, która zachowuje się w szkole w sposób prowokacyjny, buntuje się przeciwko zakłamaniu i hipokryzji wychowawców, wreszcie ucieka z domu. Ale i te bunty i sprzeciw Beaty doskonale są osadzone w tradycji literackiej, przywodząc na myśl nawet bohaterki Zapolskiej czy Prusa.



Jest bowiem prawdą, co o Poli Raksie napisała Anna Boska w szkicu *Gwiazd naszych opisanie* drukowanym na łamach „Ekranu": „Krzywdzące byłoby (...) przypuszczenie, iż to wyłącznie czarem uśmiechu i smukłością figurki zdobyła sobie Pola Raksa ciepłą przychylność widzów, i to widzów różnych pokoleń. Jest to aktorka, której niezaprzeczalny, choć może jeszcze nie w pełni rozwinięty talent stanowi jedną z najrzadszych barw w naszym kinie, a jej warunki zewnętrzne świetnie tę barwę podkreślają. Oto wśród tłumu dziewczyn sfrustrowanych, wyzywających, nie zrozumianych bądź nie rozumiejących, prawie bez reszty okupujących nasze ekrany, potrafi Pola Raksa być wiarogodną w swojej uczciwości i naturalności. Nie są to, niestety, przymioty, które szczególnie interesowałyby kino nowoczesne, atoli jest na nie kolosalny popyt w życiu, stąd wzięcie aktorki umiejącej je wyeksponować".

Można powiedzieć, że owa dziewczyna stwarzana na ekranie oscyluje ustawicznie pomiędzy tradycyjnym a współczesnym modelem polskiej dziewczyny, tej, która uważa się dzisiaj za pełnoprawnego partnera mężczyzny, pragnie być człowiekiem samodzielnym, decydującym o swoim losie, o swojej przyszłości. U niektórych, kreowanych przez Polę Raksę bohaterek filmowych to pragnienie samodzielności, wolności, zerwania z konwenansami budzi się nagle, doprowadzając do katastrofy, wystarczy przywołać tutaj rolę Heleny de With z POPIOŁÓW Andrzeja Wajdy. W dotychczasowym dorobku Poli Raksy przeważają jednak dziewczyny rozumne, ale równocześnie zachowujące się z rezerwą, cokolwiek chłodne, obdarzone fantazją i wdziękiem. Takie jak bohaterska Bogina z radzieckiego filmu ZOSIA, jak Elżbieta z PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, Marusia z telewizyjnej serii CZTEREJ PANCERNI I PIES.



Popioły reż. Andrzeja Wajdy. Pola Raksa i Daniel Olbrychski.



Czterej pancerni i pies reż. Konrada Nałęckiego (TV). Małgorzata Niemirska i Pola Raksa.



Panienka z okienka rez. Marii Kaniewskiej. Pola Raksa i Małgorzata Szancer.



Ich dzień powszedni reż. Aleksandra Ścibora-Rylskiego.

Wojciech Siemion

Debiutował w 1952 roku rolą ucznia w ZAŁODZE. A oto jego następne role filmowe: GROMADA, 1952 (chłop); PRZYGODA NA MARIENSZTACIE, 1954; BŁĘKITNY KRZYŻ, 1955; EROICA, 1958 (Marianek); ZAMACH, 1959 (Ryś); ZEZOWATE SZCZĘŚCIE, 1960; ŚWIADECTWO URODZENIA – nowela I NA DRODZE, 1961 (Taboryta); MARYSIA I KRASNOLUDKI, 1961 (Skrobek); JUTRO PREMIERA, 1962; ZŁOTO, 1962; CZARNE SKRZYDŁA, 1963 (Duś); ZERWANY MOST, 1963 (Wowka); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (Naróg); GIUSEPPE W WARSZAWIE, 1964; BARWY WALKI, 1965 (Elegant); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (działacz partyjny); SALTO, 1965 (nauczyciel); SPOSÓB BYCIA, 1966 (Listonosz); ZAWSZE W NIEDZIELĘ, 1966 (prezes komitetu organizacyjnego); KIERUNEK BERLIN, 1969 (kapral Naróg); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1968 (kucharz); OSTATNIE DNI, 1969 (kapral Naróg); PROM, 1970 (milicjant Kros); PEJZAŻ Z BOHATEREM, 1971 (Dziobała).

Czy rzeczywiście można go traktować jako aktora filmowego? Pytanie wydawałoby się całkiem absurdalne, odpowiedzią na nie powinien być wykaz ról filmowych Wojciecha Siemiona. A jednak właśnie w stosunku do niego pytanie to zachowuje sens, pojęcie bowiem aktora filmowego zakłada zależność artysty od filmu, pozwala też przypuszczać, że kino gwarantuje mu spełnienie jego ambicji twórczych. Tymczasem w przypadku Wojciecha Siemiona sprawa komplikuje się. Trudno o nim powiedzieć, że jest aktorem filmowym, teatralnym, telewizyjnym czy estradowym; jest przede wszystkim s o b ą, jest ustawicznym solistą bez względu na rodzaj spektaklu, w którym występuje.

Nie bez znaczenia jest fakt, że Siemion upodobał sobie formę monodramu i w niej nie ma właściwie konkurentów. Pamiętamy go z *Wieży malowanej*, z *Wowro*, z telewizyjnych *Narzeczonych*. Wypełniał sobą scenę i wyczarował słowem, gestem, mimiką nie istniejące zdarzenia, był sam dla siebie teatrem.

Na tej samej zasadzie Wojciech Siemion wkracza na scenę czy na plan filmowy. Staje się momentalnie ośrodkiem zainteresowania, ekspresywność jego gry, oryginalność jego sposobu bycia momentalnie wyróżniają go z grona wykonawców. Film zatem nie tyle podporządkowuje Siemiona własnej koncepcji, ile przeciwnie, zgadza się na jego warunki, akceptując to wszystko, co jest w nim wyjątkowe, odbijając od tła. Owa wyjątkowość mniej zaznacza się w małych rolach czy epizodach granych przez Siemiona dla ubarwienia akcji, staje się natomiast regułą w takich dużych rolach, jak Taboryta w ŚWIADECTWIE URODZENIA, Wowka w ZERWANYM MOŚCIE, Naróg w SKĄPANYCH W OGNIU, Elegant w BARWACH WALKI wreszcie znowu Naróg w KIERUNKU BERLIN i OSTATNICH DNIACH.

Jest rzeczą charakterystyczną i właściwie w kinematografii polskiej unikalną – że Wojciech Siemion w kilku różnych filmach kreuje tę samą postać, noszącą identyczne nazwisko. Mowa

Świadectwo urodzenia reż. Stanisława Różewicza



o Narogu, partyzancie z Gór Świętokrzyskich, który pojawia się po raz pierwszy w SKĄPANYCH W OGNIU, później pod przezwiskiem „Elegant" w BARWACH WALKI (choć z punktu widzenia ekranologii fakty, o których mówi ten drugi film wydarzyły się wcześniej), a wreszcie w KIERUNKU BERLIN i OSTATNICH DNIACH. Gdybyśmy ułożyli te filmy we właściwym porządku fabularnym moglibyśmy prześledzić okupacyjne i wojenne dzieje tego jednego bohatera.
Zagadnięty na ten właśnie temat przez przedstawiciela tygodnika „Film" Wojciech Siemion odpowiadał: „Reżyser decydując się w swych kolejnych filmach na wprowadzenie tej samej postaci, pisał scenopis z myślą o mnie, pisał pod moje predyspozycje aktorskie. Ale w końcu jest to chyba postać bardziej stała w świadomości odbiorcy, aniżeli w przebiegu zdarzeń. Wszystkie te filmy były realizowane w znacznych odstępach czasu i pod tym względem są niezmiernie słabo powiązane. To zresztą nie jest chyba najbardziej istotne. Nie chciałbym jednak, aby ta seryjna rola spowodowała zapomnienie innych moich prac. Bo tak, jak w teatrze można mówić, że dopiero *Śmieszny staruszek* Różewicza, a więc teatr intelektualny, i *Wowro* – teatr zrobiony z materii ludowo-gawędziarskiej – daje pełną sylwetkę aktora, te obie nogi, na których dopiero pewnie się stoi, tak w filmie można mówić o pełnym dorobku sumując nie tylko role żołnierskie, a było ich wiele, lecz choćby także profesora-poetę w SALCIE Konwickiego".
Nietrudno zrozumieć intencję tej wypowiedzi; Wojciech Siemion chciałby, aby pamiętać i o innych stworzonych przez niego postaciach w filmie, a nie tylko o tej jednej, chłopa-żołnierza, przechodzącej z filmu do filmu. Jednakże ona właśnie najsilniej oddziałuje na wyobraźnię widza, w sposób najtrwalszy zapisuje się w pamięci odbiorców. Siemion zespolił w tej postaci cechy ludowe, skomponował je w harmonijną i piękną całość. Jego ludowy, chłopski żołnierz bywa czasem zabawny, ale przecież głównym rysem jego charakteru jest poczucie godności, rozsądek, umiar, stateczność. Czasem ta stateczność, umiłowanie ładu, uczciwość nabierają cech absurdalnych, jak chociażby w filmie ŚWIADECTWO URODZENIA, w którym kreowany przez Siemiona Taboryta z godnością wiezie niepotrzebną już nikomu kancelarię sztabu i ani przez chwilę nie pomyśli o ratowaniu własnej skóry. Jest więc ów bohater Siemiona zdecydowanym przeciwieństwem wszystkich miejskich cwaniaków; jego zdrowy rozum, orientacja, fantazja nie mają nic wspólnego ze sprytem, umiejętnością urządzania się za wszelką cenę w każdej sytuacji.
Można by nawet zadać pytanie – w jakiej mierze ta stworzona przez aktora postać odpowiada rzeczywistości, czy ta „ludowość" Siemiona nie jest cokolwiek wyidealizowana? Oczywiście, jest. Bohater taki jest już trochę mieszkańcem skansenu. Nie wydaje się jednak, aby można było zrobić z tego zarzut. Kreacja aktorska nie może być fotograficzną odbitką. Siemion dokonuje tutaj właśnie syntezy łącząc z sobą rozmaite, czasami już nie najbardziej aktualne, szczegóły ludowego sposobu bycia, mówienia, myślenia.
Przy tym synteza ta dokonuje się całkowicie bezwiednie, nie jest efektem widocznych wysiłków aktora. Siemion jest tak bardzo naturalny, że często trudno uwierzyć, że g r a. Dopiero kiedy zobaczymy go w odmiennej roli, takiej właśnie jak rola w SALCIE, uświadamiamy sobie, że ów żołnierz-wieśniak jest wytworem normalnego, sprawnego aktorskiego warsztatu.

Skąpani w ogniu reż. Jerzego Passendorfera.



Kierunek Berlin reż. Jerzego Passendorfera.



Krystyna Sienkiewicz



Lekarstwo na miłość reż. Jana Batorego.

Z filmem zetknęła się jako dublerka Giuletty Masiny w realizowanym w Polsce filmie JONS I ERDME, 1959. Następnie zagrała w filmach: SMARKULA, 1963, LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ, 1966 (Janka); ZWARIOWANA NOC, 1967 (służąca Cesia); DZIADEK DO ORZECHÓW, 1967; PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (radiotelegrafistka); RZECZPOSPOLITA BABSKA, 1969 (szeregowiec Anielka); MILION ZA LAURĘ, 1971 (epizod); MOTODRAMA, 1971 (Zosia).

Jeszcze podczas studiów w Akademi Sztuk Pięknych występowała na scenie Studenckiego Teatru Satyryków. Potem poświęciła się całkowicie piosence i aktorstwu. Występowała także w telewizji, między innymi w Kabarecie Starszych Panów. Z filmem zetknął ją niecodzienny przypadek. Oto w 1958 roku przybyła do Polski międzynarodowa ekipa filmowa, aby w Nowym Dworze Mazowieckim realizować film JONS i ERDME z Giuliettą Masiną w głównej roli. Poszukiwano dublerki sławnej aktorki. I oto niespodziewanie wybór realizatorów padł na Krystynę Sienkiewicz. Stwierdzono bowiem, że jej aparycja, głos i sposób bycia ma wiele wspólnego z aparycją, głosem i sposobem bycia Masiny.
W filmie zadebiutowała epizodem w SMARKULI Leonarda Buczkowskiego. Później zagrała Jankę w LEKARSTWIE NA MIŁOŚĆ Jana Batorego, wreszcie radiotelegrafistkę w filmie PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY Hieronima Przybyła, a ostatnio szeregowego Anielkę w RZECZYPOSPOLITEJ BABSKIEJ tego reżysera.
Na temat początków kariery aktorskiej Krystyny Sienkiewicz pisała w „Ekranie" Agnieszka Osiecka: „Zaczęło się od piosenek w Studenckim Teatrze Satyryków, od drobnych ról filmowych i od... moich *Jabłoni* (*Niech no tylko zakwitną jabłonie* w Teatrze Ateneum – przyp. aut.). Krystyna wystąpiła tam w roli traktorzystki i stworzyła postać ogromnie charakterystyczną dla jej poczucia stylu i humoru. Trudno mi ten styl określić, ale wydaje mi się, że jest to komizm delikatny. Krystyna parodiuje traktorzystkę, ale jej nie zohydza. Jest śmieszna i ładna. Wydaje się, że ta dziewczyna w szerokich pumpach jest naprawdę nie lada kokietką i podbijaczką serc. Innym gatunkiem humoru przesycona jest czarna seria występów Krystyny, do których minilibretto wymyślała sama artystka, na przykład z kabaretu nocnego *Fioletowy księżyc* – upiorny numer polegający na skubaniu bluzeczki zrobionej z... piórek. Albo wyszywanie ryby cekinami (...). Sienkiewicz potrafi być nie tylko dowcipna i perfidna, ale również liryczna. Dowiodła tego w Kabarecie Starszych Panów, czy we francuskiej sztuce granej niedawno w warszawskim teatrze Ateneum *(Lato)*, czy też w licznych programach telewizyjnych – kabaretach i śpiewograch".
A w filmie? We wszystkich małych i większych rolach Krystyny Sienkiewicz odnajdujemy elementy uzasadniające tę charakterystykę, jakiej dokonała Agnieszka Osiecka. Jako Janka, partnerka Kaliny Jędrusik w LEKARSTWIE NA MIŁOŚĆ, była filuterna, swojska, sympatyczna, ale znajdowaliśmy w niej także odrobinę przekory, przewrotności. Scenariusz nie pozwalał zresztą pójść dalej aktorce w tym kierunku, rezerwując dla granej przez nią postaci rolę drugoplanową. W roli szeregowego Anielki w RZECZYPOSPOLITEJ BABSKIEJ błysnęła autentycznymi zdolnościami komicznymi. W tej żołnierzycy, jaką kreowała, było coś z Chaplina, coś z klowna – i już te porównania nieodparcie nasuwają nam na myśl Masinę, która w roli Gelsominy wykorzystała wiele elementów z klownady, a nawet z burleski.



Zwariowana noc reż. Zbigniewa Kuźmińskiego.

Paryż–Warszawa bez wizy reż. Hieronima Przybyła. Krystyna Sienkiewicz i Mieczysław Czechowicz.

Rzeczpospolita babska reż. Hieronima Przybyła.

Joanna Szczerbic



Debiutowała w 1963 roku rolą Joasi w MANSARDZIE. Później zagrała w następujących filmach: AGNIESZKA 46, 1964 (Agnieszka); GORĄCA LINIA, 1965 (Małgosia Przybylska); POTEM NASTĄPI CISZA, 1966; JUTRO MEKSYK, 1966 (Majka); BARIERA, 1966 (Ona); STAJNIA NA SALWATORZE, 1967 (Teresa); ŻYWOT MATEUSZA, 1968; DIALOG – nowela II DWUDZIESTOLETNI – film prod. CSR 1968 (żona).

W 1963 roku Joanna Szczerbic zagrała Joasię w MANSARDZIE Konrada Nałęckiego, później tytułową rolę w AGNIESZCE 46 Sylwestra Chęcińskiego, a także Małgosię Przybylską w GORĄCEJ LINII Wandy Jakubowskiej. Dopiero jednak dwie następne role: Majki w JUTRO MEKSYK Aleksandra Ścibora-Rylskiego i dziewczyny (nazywanej w scenariuszu Ona) w BARIERZE Jerzego Skolimowskiego pozwoliły ocenić skalę talentu młodej aktorki.

Joannę Szczerbic cechuje ogromna impulsywność, szczerość, a nawet więcej: prostolinijność. Słowo to bywa używane w sensie pejoratywnym. W odniesieniu jednak do Joanny Szczerbic nabiera ono dodatniego znaczenia; prostolinijność bohaterek kreowanych przez tę aktorkę nie ma nic wspólnego z ograniczeniem horyzontów, prymitywizmem wewnętrznym. Po prostu dziewczętom tym obce jest wszelkie udawanie, „gra", stwarzanie pozorów, nie starają się onę być dziwne, zagadkowe i skomplikowane.

Wśród dziewcząt zagranych przez Joannę Szczerbic na pierwszym miejscu wymieniłbym Majkę z filmu JUTRO MEKSYK. Jak pamiętamy, trener (grany przez Zbigniewa Cybulskiego) postanawia uczynić z niej gwiazdę sportu, mistrzynię w skokach do wody. Majka ulega tym namowom, z zapamiętaniem wykonuje przewidziane ćwiczenie. Ale jest przecież dziewczyną, liczy się dla niej nie tylko sport, lecz także uczucie. Joanna Szczerbic doskonale przekazuje środkami aktorskimi to przenikanie pierwiastka osobistego w te sprawy sportowe. Z tą samą prostotą – z jaką zdecydowała się trenować – oświadcza teraz, że ze sportu rezygnuje. Ta scena buntu Majki-kobiety jest znakomita.

Później widzieliśmy Joannę Szczerbic w roli tramwajarki w filmie Skolimowskiego BARIERA. Film był ekspresjonistyczny, symboliczny czy jeśli ktoś woli: kreacyjny. Ukazywał rzeczywistość przetworzoną w wyobraźni reżysera, zabudowaną przez rzeczy pełniące równocześnie funkcję znaków. Ale Joanna Szczerbic ani trochę się nie zmieniła, pozostała tą samą szczerą, prostolinijną dziewczyną, ubraną w tramwajarski kożuch i walonki. Wydaje się, że o ten kontrast właśnie reżyserowi chodziło, w dziwnym, symbolicznym świecie BARIERY. Ta tramwajarka jest sobą i tylko sobą, niczego nie „reprezentuje", nie ma niczego swoją rolą udowadniać. W pewnym momencie, gdy widzi bohatera filmu leżącego na torowisku, wychodzi z tramwaju i mówi do niego: „Wstań, bo się przeziębisz". Mówi te słowa z prostotą, która właśnie w tym filmie brzmi w sposób niezwykły. Więcej nawet: w sposób głęboko przejmujący. Jest to kwintesencja aktorstwa Joanny Szczerbic.



Bariera reż. Jerzego Skolimowskiego. Joanna Szczerbic i Jan Nowicki.

Stajnia na Salwatorze reż. Pawła Komorowskiego. Joanna Szczerbic i Janusz Gajos.



Jutro Meksyk reż. Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Joanna Szczerbic i Zbigniew Cybulski.

Aleksandra Śląska



Pętla reż. Wojciecha Hasa.

Debiutowała w 1948 roku rolą funkcjonariuszki SS w OSTATNIM ETAPIE. Następnie zagrała w filmach: DOM NA PUSTKOWIU, 1950 (Basia); MŁODOŚĆ CHOPINA, 1952 (Konstancja Gładkowska); PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ, 1954 (Hanka); AUTOBUS ODJEŻDŻA 6.20, 1954 (Krystyna); PĘTLA, 1958 (Krystyna); ROK PIERWSZY, 1960 (nauczycielka); HISTORIA WSPÓŁCZESNA, 1961 (Bielasowa); SPOTKANIE W „BAJCE", 1962 (Teresa); ICH DZIEŃ POWSZEDNI, 1963 (Nitka); MANSARDA, 1963 (Maria); PASAŻERKA, 1963 (Liza); BOLESŁAW ŚMIAŁY, 1971 (królowa).

Są aktorzy, którzy muszą i potrafią dostosować się do roli, jaką im reżyser proponuje. Są aktorzy, do których indywidualności musi się dostosować reżyser i rola. Jeśli się ten zabieg nie powiedzie, następuje nieuchronny rozdźwięk, odnosimy wówczas wrażenie, że aktor rozsadza ramy granej przez siebie roli, przerasta ją – i w konsekwencji w jakimś stopniu ją niszczy.

Aleksandra Śląska należy do aktorów tego drugiego rodzaju. W jej wypadku trudno mówić o kompromisach, bo są one niejako z góry skazane na niepowodzenie. Zmagając się z rolą mało znaczącą, banalną, Śląska traci na próżno siły, do końca pozostaje wybitną tragiczką, która próbuje zmieścić się w zbyt wąskich możliwościach filmu, do którego ją zaangażowano. Za to wtedy, gdy rola nie ogranicza jej, lecz przeciwnie umożliwia jej jeszcze rozwinięcie artystycznej inwencji – wówczas kreśli sylwetki znakomite, bogate, odciskające się trwale w pamięci odbiorców.

Przyczyną tej niezdolności do kompromisu, tej nieumiejętności grania postaci nijakich czy po prostu zwyczajnych – jest stan ustawicznego napięcia Aleksandry Śląskiej, jak gdyby zwielokrotnionej wrażliwości wewnętrznej. Stan ten sprawia, że uczestnicząc w jakimś dramacie, Śląska podwójnie przeżywa swoje uczestnictwo, odbiera silniejsze impulsy niż inni wykonawcy, jej reakcje są zatem gwałtowniejsze.

Bohaterki kreowane przez Aleksandrę Śląską są całkowicie zdeklarowane albo po stronie pozytywnej, albo negatywnej, są wybitne – jeśli można tak powiedzieć, w złym lub dobrym. Zdecydowanie pozytywną, szlachetną sylwetkę stworzyła w roli nauczycielki, zakochanej w Kazku w PIĄTCE Z ULICY BARSKIEJ. Zdecydowanie negatywną – w roli Lizy – funkcjonariuszki SS w obozie oświęcimskim (PASAŻERKA). Natomiast przykładem roli niezdecydowanej, może być rola żony w ICH DNIU POWSZEDNIM. Nie była to rola tuzinkowa, ale i nie wybitna, wymagała ona po prostu „znalezienia się" w sytuacjach codziennych, świadomie banalnych: kłótnie małżeńskie, zdrada, kłopoty z rywalką, próby zjednania męża, pogodzenie. Aleksandra Slązka nadała tej postaci wymiar niemalże tragiczny, odnosiło się wrażenie patrząc na film, że jest jej ciasno w skromnym wnętrzu nowoczesnego mieszkania, gdy tymczasem widz oczekiwał tylko lekkiej, dowcipnej gry.

Śląska nie miała zbyt wiele okazji do zagrania wielkich ról w filmie polskim, te jednak nieliczne, które przypadły jej w udziale, należą do złotego rejestru polskiego filmu. Kiedyś, przed dwudziestu kilku laty zdumiała sugestywnością, z jaką zagrała niemiecką funkcjonariuszkę SS w OSTATNIM ETAPIE. Wewnętrznie napięta, niewzruszona, z młodziutką i kamienną twarzą dziewczyny i oprawcy równocześnie. Zaskakiwała celnością każdego gestu, bezbłędnym wypowiadaniem każdej kwestii. Nie wiedziała wtedy, że za piętnaście lat będzie odtwarzać tę samą postać w PASAŻERCE i że będzie to jedna z najwybitniejszych ról w polskim filmie powojennym.

Później zagrała w MŁODOŚCI CHOPINA postać lirycznej, wrażliwej, pięknej Konstancji Gładkowskiej. Odniosła w tej roli duży sukces. I w tej roli stykamy się z tą samą prawidłowością: Śląska nie odtworzyła na ekranie postaci szarej i odniosła sukces, ponieważ Konstancja Gładkowska górowała nad innymi młodymi kobietami znajdującymi się w pobliżu Chopina, była jak gdyby kwintesencją romantycznej wrażliwości.

I znowu postać zdecydowanie szlachetna: nauczycielka z PIĄTKI Z ULICY BARSKIEJ. Ileż dynamizmu, charakteru, życia w tej postaci. Dziewczyna kreowana przez Śląską gotowa poświęcić wszystko dla ratowania swego chłopca, jest bezkompromisowa w swych uczuciach w tym samym stopniu, w jakim bezkompromisowa w swej nienawiści była funkcjonariuszka SS z OSTATNIEGO ETAPU.

OSTATNI ETAP nasuwa nam nieuchronne analogie z PASAŻERKĄ. Trudno nam jednak mówić o powtórzeniu, w OSTATNIM ETAPIE Śląskiej przypadła w udziale rola drugoplanowa, gdy tymczasem w tym niedokończonym filmie tragicznie zmarłego Andrzeja Munka kreuje jedną z dwu głównych postaci kobiecych. Jak wiadomo, PASAŻERKA została już po śmierci Munka zmontowana z pozostawionych przez reżysera materiałów. Najobszerniejsza część obozowa została niemal w całości zrealizowana, natomiast w części współczesnej, rozgrywającej się na pokładzie statku „Batory", pozostały tylko poszczególne ujęcia. Z tych ujęć wybrano nieruchome kadry i ułożono je w pewien logiczny ciąg. Na tych zdjęciach Aleksandra Śląska pojawia się jako elegancka turystka odbywająca rejs wycieczkowym statkiem w towarzystwie swojego męża, później w części obozowej filmu widzimy ją w charakterze funkcjonariuszki SS.

Trudno przewidzieć, jakie wrażenie zrobiłby ten film, gdyby został ukończony zgodnie z planami Andrzeja Munka. Jednakże w tej postaci, w jakiej ukazał się na ekranach, zestawienie serii nieruchomych portretów Lizy, ukazującej nam twarz spokojną, „wakacyjną", osobliwie czystą, niemal szlachetną – z późniejszym wiernym wizerunkiem kobiety-kata, wywołuje prawdziwy wstrząs.

Jednakże wielkość tej roli nie polega na tym, że Śląska potrafiła stworzyć wiarygodny portret esesmanki. Rzecz w tym, że kreowana przez Śląską kobieta nie jest postacią szablonową, odpowiadającą ściśle potocznym wyobrażeniom. Widzimy ją przecież na ekranie nie wtedy, gdy dopuszcza się przestępstw, gdy czyni bezpośredni użytek ze swej władzy – lecz wówczas, gdy podaje pomocną dłoń wybranej przez siebie więźniarce (gra ją Anna Ciepielewska), gdy usiłuje obdarzyć ją przywilejami.

W wielu recenzjach z PASAŻERKI, zwłaszcza w pismach zachodnich, sugerowano, że w stosunkach Liza – Marta istniał podtekst erotyczny. Sugestie te w jakimś stopniu są uzasadnione. Liza rzeczywiście objawia skłonność do Marty. Pragnie ją zbliżyć do siebie, uzależnić, obdarzyć pewnymi przywilejami, a równocześnie zdeptać jej godność.

Należy podziwiać dyskrecję, umiar Śląskiej, z jakim unaocznia nam swe prawdziwe zamysły. Jej gra jest zredukowana do najkonieczniejszych gestów, gra oczami, głosem; spojrzenia są badawcze, czujne, zimne. Jest scena w PASAŻERCE, która stanowi jak gdyby egzamin aktorskich kwalifikacji Śląskiej. Oto w magazynie z mieniem należącym kiedyś do więźniów, Martę odwiedza jej narzeczony, także więzień, Tadeusz. Młodzi opowiadają coś sobie, śmieją się. W tym momencie bezszelestnie pojawia się Liza. Nie widzimy jej wprost, lecz jej odbicie w szybie drzwi. Stoi nieruchomo, przygląda się ze zmartwiałą, napiętą twarzą. I chociaż nie mówi nic, nie wykonuje najmniejszego gestu – z sylwetki jej tchnie groza. W tym momencie wiemy już na pewno kim jest, pomimo pozorów „pomocy", przeczuwamy, w jaki sposób zaważy na losach Marty.

Ich dzień powszedni rez. Aleksandra Ścibora-Rylskiego.





Pasażerka reż. Andrzeja Munka. Anna Ciepielewska i Aleksandra Śląska

Jerzy Turek

Debiutował w 1959 roku rolą szeregowca Franka Sochy w filmie KRZYŻ WALECZNYCH. Później wystąpił w następujących rolach: LUDZIE Z POCIĄGU, 1969 (Poznaniak); KWIECIEŃ, 1961 (ordynans Jasiek); TROJE I LAS, 1963 (pomocnik drwala); TARPANY, 1962; ZŁOTO, 1962; SMARKULA, 1963 (chuligan); DALEKA JEST DROGA, 1963 (Mikos); GDZIE JEST GENERAŁ, 1964 (szeregowy Orzeszko); LICZĘ NA WASZE GRZECHY, 1964 (brodacz z saksofonem); AGNIESZKA 46, 1964; WYSPA ZŁOCZYŃCÓW, 1965; ZAWSZE W NIEDZIELĘ – nowela I piłkarska, 1966 (Antoni); NIEKOCHANA, 1966 (stangret); PIEKŁO I NIEBO, 1966; KTOKOLWIEK WIE..., 1966 (ksiądz); BARIERA, 1966; MOCNE UDERZENIE, 1967 (Kuba-Johny Tomala); PARYŻ–WARSZAWA BEZ WIZY, 1967 (Kotowicz); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1968; RZECZPOSPOLITA BABSKA, 1969 (narzeczony Jadźki); DZIEŃ OCZYSZCZENIA, 1970 (Ścieżka); PRAWDZIE W OCZY, 1970 (epizod); MILION ZA LAURĘ, 1971 (milicjant); NIE LUBIĘ PONIEDZIAŁKU, 1971 (zaopatrzeniowiec); LEGENDA, 1971 (z-ca dowódcy).

Zobaczyliśmy go po raz pierwszy na ekranie w roli szeregowca Franka Sochy w filmie Kazimierza Kutza KRZYŻ WALECZNYCH, zrealizowanym w 1959 roku. Już ta nieduża rola stanowiła znakomitą wizytówkę aktora. Jerzy Turek zagrał w pierwszej noweli KRZYŻA WALECZNYCH rolę szeregowca, chłopaka ze wsi, trochę niezbyt rozgarniętego i nie odznaczającego się żadnymi zaletami. Jednakże pewnego dnia, podczas ataku, ów Franek Socha niszczy trzy niemieckie czołgi. Przestaje być anonimowym „jednym z wielu", staje się bohaterem. W nagrodę otrzymuje urlop. Spieszy zatem do rodzinnej wsi, ale wsi nie ma. Niemcy przed odejściem spalili ją, wymordowali mieszkańców. Franek Socha nie ma komu pochwalić się swymi sukcesami.

Rola Turka w tym pierwszym filmie charakteryzuje jego późniejszą twórczość aktorską dlatego, że aktor ma tutaj możność dokonania zabiegu, który będzie wielokrotnie powtarzać, a mianowicie może przeprowadzić swoistą rehabilitację granego przez siebie bohatera. Franek Socha wydaje się nam na początku gapowaty, przeciętny, nie godzien najmniejszego zainteresowania. Zastanawia się długo nad każdą odpowiedzią, pociera z wysiłkiem czoło, znać, że myślenie sprawia mu niejaką trudność. Później jednak okazuje się, że nasze oceny były cokolwiek przedwczesne: Franek Socha potrafi być dzielny, sukcesu, jaki odnosi, nie można wyjaśniać jedynie bitewną euforią. Później nawiązujemy z nim serdeczną więź; nie jest już dla nas wiejskim głupkiem, lecz kimś bliskim. Cieszymy się wraz z nim, że otrzymał urlop i może pochwalić się otrzymanym Krzyżem Walecznych. Przeżywamy wraz z nim wstrząs, gdy zamiast rodzinnej wsi widzi zgliszcza.

Należy zresztą stwierdzić, że najlepiej udają się Jerzemu Turkowi role frontowe. Wymienimy choćby ordynansa Jaśka z KWIETNIA Witolda Lesiewicza, który jest przecież chłopakiem ze wsi, w mundurze. Jego sytuacja jest jednak odmienna od tej, jaka była udziałem Franka Sochy w KRZYŻU WALECZNYCH. Jasiek nie siedzi w okopie, nie znajduje się na pierwszej linii. Pełni funkcję ordynansa wojskowego prokuratora. Ma daleko więcej swobody, czuje się bezpieczniejszy. W tej roli Turek wzbogaca graną przez siebie postać o cechy cwaniactwa, humoru, pewności siebie, ale równocześnie dobrego serca. Jasiek bowiem rzeczywiście dba o „obywatela kapitana", jest dla niego człowiekiem bliskim. Kiedy Jasiek nagle ginie od niemieckiej kuli, kapitan Hyrny czuje, że utracił kogoś, z kim był uczuciowo związany.

Jednakże najbardziej popisową rolą pozostaje w dorobku Jerzego Turka rola szeregowca Orzeszki w komedii Tadeusza Chmielewskiego GDZIE JEST GENERAŁ. Nietrudno odpowiedzieć, dlaczego ta rola mogła dać aktorowi tak wielkie pole do popisu. Po prostu styl filmu Chmielewskiego, ocierający się o absurd jak gdyby wyzwolił z Turka zdolności komiczne, pozwolił mu zagrać w sposób

Gdzie jest generał? reż. Tadeusza Chmielewskiego.





Dzień oczyszczenia reż. Jerzego Passendorfera

brawurowy. Szeregowy Orzeszko znajduje się w osobliwej sytuacji: musi współdziałać z radziecką dziewczyną w mundurze, choć osobiście uważa, że zadania, jakie natura wyznaczyła kobietom, nie mają z wojną nic wspólnego. Reżyser umiejętnie wygrywa tutaj różnice mentalności. Radziecka dziewczyna przestrzega ściśle regulaminu, stara się w każdej sytuacji zachować powagę, dba ustawicznie o „fason". Orzeszko przeciwnie, jest narwany, lekkomyślny, trzymają się go głupstwa. Więcej nawet, sąsiedztwo zrównoważonej dziewczyny, której zresztą w sposób widoczny pragnie zaimponować – zachęcają go do najrozmaitszych zwariowanych wyczynów. Orzeszko jest tutaj wiejskim mądralą i przedstawicielem polskiej tradycji ułańskiej oraz Sowizdrzałem wcielającym się w rozmaite wojskowe postacie bez względu na krój munduru i sytuację historyczną.

Jest rzeczą oczywistą, że Jerzy Turek dysponuje szeroką skalą możliwości aktorskich. Potrafi zagrać rolę, nazwijmy ją umownie realistyczną, ale świetnie się także czuje w rolach absurdalnych, groteskowych. Można go wyzyskać w filmie muzycznym (MOCNE UDERZENIE Jerzego Passendorfera), ale także wypada doskonale na estradzie (Kabaret „Owca"). Są w nim niewyeksploatowane jeszcze zapasy temperamentu, komizmu, a wreszcie zdolności kreślenia wiarogodnych autentycznych portretów obyczajowych.

Mocne uderzenie reż. Jerzego Passendorfera. Wieńczysław Gliński i Jerzy Turek.



Beata Tyszkiewicz



Zaduszki rez. Tadeusza Konwickiego

Debiutowała w 1957 roku rolą Klary w ZEMŚCIE, później zagrała epizodyczną rolę w SZKLANEJ GÓRZE, 1960. Dalsze role filmowe Beaty Tyszkiewicz powstały w następujących filmach: WSPÓLNY POKÓJ, 1960 (Teodozja); DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, 1961 (Magda); ODWIEDZINY PREZYDENTA, 1961 (Iga); SAMSON, 1961; ZADUSZKI, 1961 (Katarzyna); SPÓŹNIENI PRZECHODNIE – nowela II KRĄG ISTNIENIA, 1962 (Ala); NAPRAWDĘ WCZORAJ, 1963 (Ewa); CZARNE SKRZYDŁA, 1963; YOKMOK, 1963 (nauczycielka); SKĄPANI W OGNIU, 1964 (Rutka); SPOTKANIE ZE SZPIEGIEM, 1964 (Maria); PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI, 1964 (Inga); RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE, 1965 (dona Rebeca Uzeda); POPIOŁY, 1965 (księżniczka Elżbieta); MARYSIA I NAPOLEON, 1966 (Maria Walewska); LALKA, 1968 (Izabela Łęcka); WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ, 1969 (żona reżysera). Wystąpiła ponadto w filmie produkcji belgijskiej CZŁOWIEK Z KRÓTKO OSTRZYŻONYMI WŁOSAMI (1965), w filmie indyjskim ALEKSANDER I CHANAKAYA (1965), radzieckim SZLACHECKIE GNIAZDO (1969) oraz w filmach węgierskich: OKNA CZASU, 1969; SZALONA NOC, 1969; PIĘKNA KOMEDIA, 1970.

Jest ona właściwie jedyną polską aktorką *par excellence* filmową. Natomiast nie jest prawdą jakoby nigdy nie występowała na scenie lub w telewizji. Wiemy, że jest inaczej; ma przecież w swoim dorobku rolę teatralną w adaptacji scenicznej powieści Hemingwaya *Za rzekę, w cień drzew* wystawionej przed laty przez Teatr Ateneum, widzieliśmy ją też na małym ekranie. Jednakże nie w teatrze, ani nie w telewizji stawiała Beata Tyszkiewicz pierwsze kroki. Swoją dzisiejszą pozycję a także aurę zainteresowania, jaka otacza z reguły gwiazdę, zawdzięcza wyłącznie filmowi. Fakt ten ma pewne znaczenie, obala bowiem pogląd, że tylko teatr może ukształtować aktora, zapewnić mu poziom rzemiosła i dalszą karierę.

Na przestrzeni dwunastu lat, od debiutu w ZEMŚCIE Bohdziewicza i Korzeniewskiego w 1957, aż do roli żony aktora we WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ Wajdy – postacie kobiece kreowane przez Beatę Tyszkiewicz przeszły wyraźną ewolucję. Zrazu bowiem pojawiała się w pełnych wdzięku, niezbyt skomplikowanych, ale doskonale scharakteryzowanych aktorskimi środkami rolach młodych kobiet. Taka była Klara w ZEMŚCIE, Teodozja we WSPÓLNYM POKOJU, Katarzyna w ZADUSZKACH.

Kiedy ogląda się dzisiaj WSPÓLNY POKÓJ trudno uwierzyć, że tę skromną, prostą dziewczynę przeżywającą swój pierwszy kontakt z mężczyzną, dziewczynę szczerą, samotną, uczuciową – grała Beata Tyszkiewicz, późniejsza odtwórczyni ról hrabianek i księżniczek.

Już w większym stopniu zapowiadała te późniejsze postacie grając rolę młodej Niemki w DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO i Katarzyny w ZADUSZKACH. Zwłaszcza ta druga rola pozostaje jedną z najlepszych w jej dorobku. Katarzyna jest dowódcą partyzanckiego oddziału; o jej odwadze i zręczności krążą legendy, śpiewa się o niej piosenki, układa się na jej część wiersze. Beata Tyszkiewicz nakreśliła tę postać w sposób ogromnie bezpośredni, spontaniczny, naturalny. Jest „prosta", jak tego wymagają partyzanckie warunki, ale także w osobliwy sposób dystyngowana, niezwykła, odnosi się wrażenie, że posłuch u podwładnych uzyskuje nie poprzez rozkazy, ale właśnie dzięki tej wewnętrznej dystynkcji, pewnej wyniosłości.

Była jeszcze skromną nauczycielką w YOKMOKU i prostą dziewczyną Rutką w SKĄPANYCH W OGNIU, a także córką lekarza, Ingą w PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI Forda. Tę ostatnią rolę zagrała w sposób głęboko dramatyczny, kreśląc wyrazistym konturem postać młodej Niemki.

Ale już piękna donna Rebecca Uzeda w RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE otwiera serię artystycznych wcieleń Beaty Tyszkiewicz, tych właśnie, z jakimi kojarzy się nam obecnie najczęściej. Przypomnijmy, że później zagrała księżniczkę Elżbietę

w POPIOŁACH, Marię Walewską w MARYSI I NAPOLEONIE, Izabelę Łęcką w LALCE.
Czy sama Beata Tyszkiewicz jest zdania, że powinna grywać głównie kobiety z wyższych sfer? Odpowiada na to pytanie w swym wywiadzie, jakiego udzieliła tygodnikowi „Ekran": „U nas nie sposób odmówić roli, jaką nam proponują. To przecież nie ja piszę scenariusz, nie ja wymyślam owe Łęckie i Walewskie i nie ja w końcu decyduję o takim czy innym zagraniu danej roli. Wcale nie uważam, że powinnam grać te właśnie kobiety. Chętnie spróbowałabym swych sił w komedii, takiej jak na przykład PÓŁ ŻARTEM PÓŁ SERIO czy GARSONIERA, albo w tragikomedii jak JULES I JIM. Chcę grać w filmach współczesnych, chcę, aby postacie przeze mnie kreowane były wzruszające, wesołe, przejmujące".
Niektórzy mówią, że aparycja Beaty Tyszkiewicz jest kwintesencją polskiej urody. Jednakże – i to najbardziej zdumiewa – w jej twarzy jest widocznie coś uniwersalnie kobiecego, coś, co pozwala jej grać role kobiet rozmaitych narodowości: była przecież Niemką w PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI i w filmie DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO, Flamandką w belgijskim CZŁOWIEKU Z KRÓTKO OSTRZYŻONYMI WŁOSAMI, księżniczką grecką w hinduskim filmie ALEKSANDER I CHANAKAYA. A radziecki reżyser Aleksander Konczałowski uznał, że jest ona typową rosyjską damą z arystokracji i powierzył jej rolę w SZLACHECKIM GNIEŹDZIE według Iwana Turgieniewa.

Marysia i Napoleon reż. Leonarda Buczkowskiego. Beata Tyszkiewicz i Gustaw Holoubek.



Rękopis znaleziony w Saragossie reż. Wojciecha Hasa. Beata Tyszkiewicz i Adam Pawlikowski.

Wszystko na sprzedaż reż. Andrzeja Wajdy.



Lalka rez. Wojciecha Hasa.

Mieczysław Voit



Matka Joanna od Aniołów reż. Jerzego Kawalerowicza

W SAMOTNOŚCI WE DWOJE Stanisława Różewicza Mieczysław Voit gra pastora Hubinę, natomiast Barbara Horawianka jego żonę – w rzeczywistości są oni także małżeństwem. Większość widzów nie orientujących się dokładnie w szczegółach personalnych aktorów sądziła zapewne, że są to obcy dla siebie ludzie, którym po prostu zaoferowano takie role.
Może ten fakt właśnie wpłynął na to, że oboje odnieśli W SAMOTNOŚCI WE DWOJE sukces aktorski. Film ten, zrealizowany przez jednego z wybitnych polskich reżyserów, znanego zwłaszcza z epopei o Westerplatte – przenosi nas na Śląsk Cieszyński sprzed wybuchu drugiej wojny światowej. Tam, w spokojnej śląskiej wsi, spełnia swe duszpasterskie obowiązki pastor Hubina. Jest on kapłanem oddanym swemu powołaniu, kochającym szczerze ludzi, wśród których pracuje, a oni ze swej strony obdarzają go przywiązaniem. Żona pastora zajmuje się wychowaniem dwojga udanych dzieci. Łączy ich wzajemne uczucie, przywiązanie, szacunek.
Jednakże pomimo tej pogody, niemal błogostanu, pastora Hubinę nurtuje niepokój. Mieczysław Voit, świetny odtwórca ról duchownych (grał już przedtem trzech kapłanów w filmie polskim) potrafi doskonale wyrazić ten niepokój; nęka go coraz częściej pytanie – co będzie, jeśli nadejdzie moment próby? Czy znajdzie wtedy dość siły, aby dochować wierności swemu powołaniu?
Moment tej próby nadchodzi; w tragicznym wypadku ginie synek Pastora. Żona, wstrząśnięta tym faktem, odchodzi duchowo od swego męża i jej sympatie zwracają się w stronę młodego nauczyciela muzyki. Pastor także nie potrafi jak dawniej ułożyć swej pracy z wiernymi, ostatecznie żona opuszcza go. Pastor zostaje sam.
Jeżeli poświęciliśmy tak wiele uwagi temu właśnie filmowi – to dlatego, że Mieczysław Voit jest mistrzem w wyrażaniu środkami aktorskimi takich właśnie kryzysów wewnętrznych jak ten, który stał się udziałem bohatera SAMOTNOŚCI WE DWOJE.
Przypomnijmy chociażby rolę księdza Suryna w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW Jerzego Kawalerowicza. Grał w tym filn.ie rolę kapłana, który przyjechał do klasztoru żeńskiego w charakterze egzorcysty mającego wypędzić szatana z opętanych zakonnic. Jego wysiłki przynoszą nieoczekiwany rezultat: budzi się w nim uczucie do „opętanej" przeoryszy. A kiedy udaje się po radę do miejscowego kapłana żydowskiego, stwierdza z przerażeniem, że cadyk ma jego rysy, jest nim samym. Rozmawiając z nim widzi siebie jak w lustrze. O ascetycznej, skupionej twarzy, z oczami pałającymi fantastycznym blaskiem – Mieczysław Voit wydaje się być ucieleśnieniem wewnętrznego rozdarcia, konfliktu pomiędzy wiarą a pożądaniem zmysłowym.
Aktor ten z niezwykłą oszczędnością operuje środkami wyrazu; unika gestykulacji, nazbyt wyrazistej mimiki. Gra sylwetką, oczami, stara się oddziałać na widownię w sposób niemalże hipnotyczny. Obsadzony w roli banalnej, codziennej ma daleko mniej możliwości, aby zaprezentować swój talent odtwórczy. Dlatego też w jego dorobku mniej liczą się takie role, jak w komedii KALOSZE SZCZĘSCIA, bardziej już przekonywał nas Mieczysław Voit jako butny Niemiec Kuno von Lichtenstein w KRZYŻAKACH. Jest jednak rzeczą oczywistą, że jeśli w teatrze nie brakuje mu ról, to w filmie operującym o wiele skromniejszym rejestrem tematów – może pojawiać się tylko okazjonalnie.

Debiutował w 1958 roku rolą epizodyczną w KALOSZACH SZCZĘŚCIA. A oto następne role filmowe Mieczysława Voita: KRZYŻACY, 1960 (Kuno von Lichtenstein); MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW, 1961 (podwójna rola księdza Suryna i cadyka); DROGA NA ZACHÓD, 1961; ZADUSZKI, 1961; ZERWANY MOST, 1963 (prowidnyk); PRZERWANY LOT, 1964 (mąż Urszuli zwany „Sokół"); FARAON, 1966 (kapłan); KOMEDIE POMYŁEK – CZŁOWIEK, KTÓRY ZDEMORALIZOWAŁ HADLEYBURG, 1968; STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE – CAFÉ „ROSE", 1969 (książę); SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, 1969 (pastor Hubina); GÓRA, 1970 (Wielki Inkwizytor); BOLESŁAW ŚMIAŁY, 1971 (Opat Otton).

Zerwany most reż. Jerzego Passendorfera.

Samotność we dwoje reż. Stanisława Różewicza.

Lucyna Winnicka



Debiutowała w 1954 roku rolą Madzi w filmie POD GWIAZDĄ FRYGIJSKĄ. Dalsze jej role filmowe powstały w następujących filmach: PRAWDZIWY KONIEC WIELKIEJ WOJNY, 1957 (Róża); POCIĄG, 1959 (Marta); MILCZĄCA GWIAZDA, 1960 (reporterka Interwizji); KRZYŻACY, 1960 (księżna Mazowiecka); MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW, 1961 (rola tytułowa); GODZINA PĄSOWEJ RÓŻY, 1963 (ciotka Eleonora); PAMIĘTNIK PANI HANKI, 1963 (Hanka); UBRANIE PRAWIE NOWE, 1964 (Pani); SAM POŚRÓD MIASTA, 1965 (Ewa); SPOSÓB BYCIA, 1966 (Irena, żona Mężczyzny); GRA, 1969 (Żona); STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE – HOTEL EXCELSIOR, 1969 (Inga Heizer). Wystąpiła ponadto w słowackim filmie BIAŁA KOMNATA, 1967 i jugosłowiańskim ZAMACH W SARAJEWIE.

Wszystkie wybitne role Lucyny Winnickiej powstały w filmach Jerzego Kawalerowicza. Jest to fakt nie pozbawiony znaczenia. Jakże często przemiany w grze aktora biegną równolegle z przeobrażeniami warsztatu reżysera.

Droga Jerzego Kawalerowicza wiodła od tradycyjnej dramaturgii CELULOZY, pierwszego wybitnego filmu w jego dorobku – ku formom bardziej złożonym, wielowątkowej fakturze CIENIA, próbom wejścia na teren psychiki ludzkiej w PRAWDZIWYM KOŃCU WIELKIEJ WOJNY, wirtuozerii formalnej POCIĄGU – aż wreszcie ku wielkiej przenośni filozoficznej MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW.

Lucyna Winnicka również odbyła drogę, której etapy znaczą poszczególne postacie: Madzia w CELULOZIE, żona w PRAWDZIWYM KOŃCU WIELKIEJ WOJNY, Marta w POCIĄGU i Matka Joanna. Trudno byłoby jednak stwierdzić, czy droga ta prowadziła od ról słabszych do lepszych, czy skomplikowana w motywach swego postępowania opętana przeorysza klasztoru jest doskonalsza artystycznie od prostej w rysunku, pozornie niespomplikowanej Madzi.

Rola Madzi w CELULOZIE, filmie o wyjątkowo mocnej i wyrównanej obsadzie, stanowi jedno z wybitniejszych osiągnięć aktorstwa filmowego po wojnie. Madzia została tutaj przeciwstawiona kanciastemu, zamkniętemu w sobie Szczęsnemu (Józef Nowak) i zmysłowej, dość agresywnej mieszczaneczce Czerwiaczkowej (Teresa Szmigielówna). Tworząc postać skupioną i subtelną Winnicka operuje dużą skalą ekspresji, przede wszystkim mimicznej. Twarz jej to nieustanna gra zmiennych wyrazów, które przenikają się wzajemnie. Nadaje to postaci charakter płynny, liryczny – choć oczywiście nie brak w tym rysunku miejsca na siłę charakteru i stanowczość. Madzia potrafi być silna i konkretna, lecz podbija widza wdziękiem i miękkością w scenach, gdy jest już tylko zakochaną kobietą.

Wydaje się, że ta zdolność ukazywania stanów wewnętrznych nie uległa zmianie w aktorstwie Winnickiej – zmieniła się jednak sama technika gry. Delikatna, pełna prostoty ekspresja z CELULOZY – ustąpiła miejsca grze bardziej skomplikowanej, w której gesty i wyrazy mimiczne nie znaczą już ściśle tego, co powinny znaczyć; stają się językiem sugestii, aluzji. Odczuwa się tę zmianę już w PRAWDZIWYM KOŃCU WIELKIEJ WOJNY. W POCIĄGU proces ten staje się już całkiem wyraźny, a jego fazę szczytową stanowi MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW.

Rolę Marty w POCIĄGU widzieć trzeba na tle specyficznych wymagań, jakie film ten stawiał aktorowi; akcja toczy się w ciasnej przestrzeni wagonu sypialnego lub na korytarzu, ograniczając poważnie możliwości wykonawcy.

Winnicka doskonale podchwyciła rytm filmu, jego kompozycję nakazującą aktorowi nie spóźniać się ani o ułamek sekundy z wejściem w akcję. Rola jej jest podwójnie trudna, powierzono jej bowiem funkcję bohaterki filmu – tymczasem w scenariuszu postać ta ma właściwie bardzo niewiele do powiedzenia, jest niedookreślona i w istocie dosyć pusta. Aktorka musi więc mimo tych skąpych przesłanek – wmówić w widza, że kreowaną przez nią postać też nurtuje ważny problem, że ukrywa ona interesujący dramat. Stąd wynika zapewne sugestywność jej gry. Winnicka zdaje się ustawicznie przekonywać – grą krótkich, czujnych spojrzeń – że nie może powiedzieć wszystkiego. Wiele zależy tutaj od szczegółów – toteż Winnicka w każdym zbliżeniu ujawnia nam pewien na moment zastygły układ twarzy; jak powiedział jeden z krytyków, jest to „wyodrębniona faza jakiegoś stanu". Można by umieścić obok siebie wizerunki tych poszczególnych twarzy: zasmuconej, przygnębionej, czujnej, przestraszonej itd. Ta właśnie umiejętność operowania twarzą, układem mimicznym, pozostała już trwałą zdobyczą aktorstwa Winnickiej. Świadczy o tym następna rola – Matka Joanna od Aniołów.

Jest to rola niezmiernie interesująca, znowu bardzo trudna w interpretacji. Tym trudniejsza, że Kawalerowicz stworzył filmową metaforę filozoficzną rozgrywającą się w umownej scenerii i posługującą się niemniej umownymi faktami-pretekstami: klasztor

na kresach, opętane zakonnice, egzorcyzmy. Wszystko to jest właściwie wielką dekoracją, na tle której rozgrywa się wieczysty dramat pożądania, ciążenia ludzi ku sobie. Szukający po omacku prawdy bohaterowie tego filmu, zdani wyłącznie na swoje siły (podkreśla to kluczowa scena z rabinem), używają zaklęć, które znaczą co innego i wywołują przeciwne ich intencjom skutki.
Do Winnickiej należało więc (jak we wszystkich sztukach metaforycznych) stworzyć postać, która byłaby nosicielem filozoficznej przenośni i żywym człowiekiem. Ale nie tylko, aktorka musiała być również człowiekiem współczesnym (bo kogóż w gruncie rzeczy obchodzą historie ze starych kronik), zachowującym jednak jakąś najogólniejszą wierność historycznej sytuacji. Lucyna Winnicka dokonała wyboru: była piękną, młodą współczesną kobietą, przeniesioną w stare dekoracje. Zamiast autentyzmu opętania i ówczesnej obyczajowości – efektowna gra masek, coś, co można by nazwać „jawnym udawaniem".

W tej jawności jest to aktorstwo ryzykowne, jakby nam specjalnie ukazano maskę aktora od wewnątrz, z widocznymi szwami. Winnicka raz jest wyniosła, mądra – później przebiegła, pyszna, szalona „na niby", a potem na serio, a także okrutna wobec siebie i innych – na koniec znowu liryczna, tkliwa. Każdy z tych stanów jawi się oddzielnie, jak w POCIĄGU. Styl – dość chłodny – decyduje jednak o atrakcyjności tej roli, jest popisem doskonałego rzemiosła. Zarazem jednak przesądza o połowiczności osiągnięcia, bo w filmie są momenty, kiedy chciałoby się n a p r a w d ę uwierzyć w opętaną przeoryszę, mieć pewność, że stany, które przedstawia są nie tylko doskonale opracowane, ale także przeżyte.
Po świetnej roli w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW Lucyna Winnicka zagrała kilka mniej ważnych postaci; spośród nich w pamięci widzów pozostała pełna kobiecego wdzięku Hanka (PAMIĘTNIK PANI HANKI Stanisława Lenartowicza), Ewa (SAM POŚRÓD MIASTA Haliny Bielińskiej) oraz Żona (SPOSÓB BYCIA Jana Rybkowskiego). Dopiero jednak rola Żony w GRZE Jerzego Kawalerowicza stała się osiągnięciem przywodzącym na myśl Matkę Joannę.
Nie tylko ze względu na rozmiary przedsięwzięcia, ale także i z tego powodu, że określenia odnoszące się do tamtej roli pasują doskonale przy ocenie gry Winnickiej, kreującej tym razem kobietę współczesną, nie mającą nic wspólnego z opętaną przeoryszą, aktorka użyła tych samych środków gry. Znowu widzimy serię „twarzy": portrety bohaterki widzianej w najrozmaitszych sytuacjach i zmieniające się w zależności od sytuacji. Winnicka jest inna w scenie na cmentarzu, inna podczas badylarskiego przyjęcia, inna wreszcie w epizodzie polowania, gdy ulega nagłej panice. W każdej z tych scen Winnicka jest szczera, a przecież równocześnie zachowuje się tak, jakby przymierzała kolejną maskę.
Niekiedy spotkać się można z twierdzeniem, że Lucyna Winnicka daleko odeszła od tego typu aktorstwa, jaki zaprezentowała nam przed laty w CELULOZIE. Jednakowoż powtórne obejrzenie tego wczesnego, wybitnego filmu Jerzego Kawalerowicza obala ten pogląd. Lucyna Winnicka tworzy w CELULOZIE postać dziewczyny szczerej i bezpośredniej, ale nie są bynajmniej proste jej środki aktorskiego wyrazu. I tam spotkaliśmy się już z ciągiem precyzyjnie opracowanych „twarzy", „portretów", „układów mimicznych". Tak więc możemy mówić o stylu konsekwentnie przez tę aktorkę przestrzeganym. I ten styl właśnie jest wkładem Lucyny Winnickiej w kinematografię polską.

Sam pośród miasta reż. Haliny Bielińskiej.





Matka Joanna od Aniołów reż. Jerzego Kawalerowicza.



Gra reż. Jerzego Kawalerowicza.

Ewa Wiśniewska



Debiutowała w 1963 roku rolą dziewczyny z Kamocka w ZBRODNIARZU I PANNIE. Później zagrała role filmowe w następujących filmach: PRAWO I PIĘŚĆ, 1964 (Janka); ŻYCIE RAZ JESZCZE, 1965 (Anna); TRZY KROKI PO ZIEMI, 1965 (Anna Gościk); SAM POŚRÓD MIASTA, 1965 (Basia); ZAMROŻONE BŁYSKAWICE – film prod. NRD, 1967 (Hanka); CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1968 (lekarka); TYLKO UMARŁY ODPOWIE, 1969 (Renata); ALBUM POLSKI (asystentka profesora).

Droga Ewy Wiśniewskiej na ekran jest dosyć typowa, wiedzie bowiem przez studia w Warszawskiej Wyższej Szkole Teatralnej. Nie brakowało jednak na tej drodze także uśmiechów losu. Oto w 1957 roku Ewa Wiśniewska wygrała konkurs „piękne dziewczęta na ekran" organizowany przez tygodnik „Film".
W filmie debiutowała jeszcze podczas studiów. Pierwszą rolę otrzymała w ZBRODNIARZU I PANNIE Janusza Nasfetera. Potem zaczęła już regularnie grać w filmie: była Janką w PRAWIE I PIĘŚCI Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, Anną (główna rola kobieca) w ŻYCIU RAZ JESZCZE Janusza Nasfetera, Anią Gościk w TRZECH KROKACH PO ZIEMI Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, Basią w SAM POŚRÓD MIASTA, a ostatnio zagrała Renatę w filmie Sylwestra Chęcińskiego TYLKO UMARŁY ODPOWIE.
Co łączy owe Anie, Basie i Renaty kreowane przez Ewę Wiśniewską? Chciałoby się odpowiedzieć trochę prowokacyjnie, że nic. Oczywiście, byłaby to przesada. Ale istotnie, ogromnym atutem aktorstwa Ewy Wiśniewskiej jest właśnie umiejętność wcielania się w rozmaite postacie kobiece, liryczne, żywiołowe, zaczepne, stanowcze, uwodzicielskie. Dotyczy to również ról teatralnych i telewizyjnych. Wiesława Czapińska pisała o niej w „Ekranie": „Zazwyczaj młoda dziewczyna, kończąca szkołę to kandydatka na pierwszą naiwną, miękką, liryczną, obdarzoną sprytem, szczebiotliwą bohaterkę Fredrowską, jakąś Helenkę. Tymczasem Wiśniewska zaprezentowała się od razu jako aktorka pełna ekspresji. Trochę może agresywna, lecz jakże pełna wyrazu i trafnie przekazująca stan uczuć i napięcia swoich bohaterek. Nie umie być mdła czy nijaka. Jej twarz i jej oczy wyrażają zawsze jakąś ogromną ciekawość życia, napięcie i emocję".



Sam pośród miasta
reż. Haliny Bielińskiej.



Życie raz jeszcze
reż. Janusza Morgensterna.



Prawo i pięść reż. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Ewa Wiśniewska i Zbigniew Dobrzyński.

Magdalena Zawadzka

Debiutowała w 1962 roku rolą córki przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej w filmie SPOTKANIE W „BAJCE". Dalsze jej role powstały w następujących filmach: ZAKOCHANI SĄ MIĘDZY NAMI, 1964 (Kajtek); PÓŹNE POPOŁUDNIE, 1964 (Tuńka); ROZWODÓW NIE BĘDZIE – nowela III, 1964 (Kasia); NIEDZIELA SPRAWIEDLIWOŚCI, 1965 (Magda); PIECZONE GOŁĄBKI, 1966 (Katarzyna); SUBLOKATOR, 1966 (uczennica Małgosia); MOCNE UDERZENIE, 1966 (Lola); PAN WOŁODYJOWSKI, 1969 (Basia); PRZYGODY PANA MICHAŁA, 1969 (Basia); NOWY, 1970 (epizod); POGOŃ ZA ADAMEM, 1970 (aktorka Zawadzka); MAŁY, 1970 (Natalia).

Debiutowała w 1962 roku rolą córki przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej w filmie SPOTKANIE W BAJCE, potem była Kajtkiem w ZAKOCHANI SĄ MIĘDZY NAMI, Tuńką w PÓŹNYM POPOŁUDNIU, Kasią w ROZWODÓW NIE BĘDZIE, Magdą w NIEDZIELI SPRAWIEDLIWOŚCI, Katarzyną w PIECZONYCH GOŁĄBKACH, a wreszcie uczennicą Małgosią w SUBLOKATORZE. Jak wynika z podanych wyżej tytułów Magdalena Zawadzka grała często. Jednakże filmy, w których oferowano jej role nie należały do wybitnych, szybko o nich zapomniano. Dopiero SUBLOKATOR Janusza Majewskiego był filmem znaczniejszym od poprzednich. I dopiero w tym filmie rolę Magdaleny Zawadzkiej można zaliczyć do osiągnięć, które się liczą.

Nakreśliła tam postać uczennicy Małgosi, współczesnej dziewczyny, obdarzonej temperamentem, samodzielnej, pewnej siebie. Wniosła życie w osobliwy „dom kobiet" zamieszkały przez dziwaczki wszelkiego rodzaju. Była śmiała, zalotna, choć w istocie jeszcze bardzo naiwna i niedoświadczona. Oczywiście, określenia te dotyczą kreowanej przez Zawadzką postaci, bowiem jako aktorka zdobyła już w poprzednich filmach i doświadczenie i pewien coraz wyraźniej rysujący się styl gry.

Jednakże dopiero rola Basi w PANU WOŁODYJOWSKIM Jerzego Hoffmana pozwoliła jej w pełni ten styl ujawnić. Polega on na stałym operowaniu kontrastem pomiędzy dziewczęcą uczuciowością, delikatnością, wrażliwością a zdecydowaniem, stanowczością i siłą. Basia, którą widzimy na ekranie jest autentyczną dziewczyną, a równocześnie małym żołnierzykiem w spódnicy, owym „hajduczkiem", jak ją nazwał Henryk Sienkiewicz.

„...Starałam się ją trochę zrozumieć – mówi Zawadzka w wywiadzie udzielonym Barbarze Wachowicz w «Ekranie» – ją, w czasie kiedy żyła. Przecież nie urodziła się jako lady Mackbet – z żądzą mordu w sercu. Prawda – panny siedemnastowieczne to przeważnie





Rozwodów nie będzie reż. Jerzego Stefana Stawińskiego. Magdalena Zawadzka i Zbigniew Cybulski.

były te Krzysie-trusie, władające jedynie bronią Kupidyna. Ale zdarzały się i wówczas kobiety takie jak Baśka (...) Basia przecież żyje w czasach dzikiego okrucieństwa, ciągłego strachu. Ktoś najedzie. Spłonie dom. Zabiją bliskich (...) My dziś chcemy, jak ona dorównać mężczyznom. Tylko oni wówczas naprawdę o wszystkim decydowali i mieli realną przewagę... Baśka stara się być równorzędnym partnerem. Dzielny mały rycerz słucha swojej żony. To znaczy – ulega jej. Ulega, bo ją kocha. I ulega, bo ją podziwia. Sprawa miłości tych dwojga była dla mnie najważniejsza. Z Sienkiewiczowskich par – oni są chyba najprawdziwsi. Basia przeżywa wszystkie etapy miłości – od dziewczęcego zafascynowania pierwszą szablą Rzeczypospolitej, przez euforię szczęścia dojrzewającej kobiety – aż po nieodwracalną utratę najbliższego człowieka. Taki banalny, powtarzający się tylekroć los Polki".
Rola Basi wymagała od Magdaleny Zawadzkiej ogromnej sprawności fizycznej. Musiała nauczyć się jeździć konno, strzelać, ba, musiała nawet zdobyć sztukę szermierki. „Musiałam nauczyć się szermierki – wyznaje Zawadzka – do jednej-jedynej sceny, kiedy Michał uczy mnie władać szablą. Trzeba było nauczyć się dobrze, żeby móc zrobić to źle. Andrzej Piątkowski trenował mnie jak zawodnika. Treningi, rozgrzewki, biegi. Bałam się tej sceny przed realizacją, znienawidziłam ją w trakcie. Nie mogłam zrobić wypadu, bo mi się ślizgały buty. Powtarzaliśmy. Pot ze mnie spływał. Spojrzałam na haftującą Krzysię i zakwitło we mnie marzenie: «Ach jakże świetnie byłoby grać, siedząc w fotelu»".
A równocześnie Basia musi być pełna wdzięku, dziewczęca, zalotna, tkliwa, krucha, romantyczna. I w tym właśnie oscylowaniu pomiędzy cechami autentycznie kobiecymi, a aspiracjami „męskimi" kryje się istota tej sienkiewiczowskiej kreacji stworzonej przez Magdalenę Zawadzką.

Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana. Magdalena Zawadzka i Tadeusz Łomnicki

Pan Wołodyjowski reż. Jerzego Hoffmana.



Nowy reż. Jerzego Ziarnika. Magdalena Zawadzka i Damian Damięcki.

Zygmunt Zintel

Debiutował w 1950 roku w filmie CZARCI ŻLEB. Potem wystąpił w epizodycznych rolach w następujących filmach: ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA, 1953; POD GWIAZDĄ FRYGIJSKĄ, 1954; NIEDALEKO WARSZAWY, 1954; AUTOBUS ODJEŻDŻA 6.20, 1954; POKOLENIE, 1955; TRZY STARTY, 1955; CIEŃ, 1956; POCIĄG, 1959; HISTORIA ŻÓŁTEJ CIŻEMKI, 1961; ŚWIADECTWO URODZENIA – nowela III KROPLA KRWI, 1961; MANSARDA, 1963; MILCZENIE, 1963; NIEDZIELA SPRAWIEDLIWOŚCI, 1966; CZTEREJ PANCERNI I PIES, 1968. Większe role filmowe zagrał w filmach: ZIMOWY ZMIERZCH, 1957 (Krywka); CZŁOWIEK NA TORZE, 1957 (drożnik); KALOSZE SZCZĘŚCIA, 1958 (fotograf); PĘTLA, 1958 (ślepy grajek); POCIĄG, 1959; MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW, 1961 (Wołodkowicz); JADĄ GOŚCIE JADĄ, 1962 (Harry Kwaśnich); ZACNE GRZECHY, 1963 (Karczmarz); PANIENKA Z OKIENKA, 1964 (woźny sądowy); BEATA, 1965 (dyrektor szkoły); WYSPA ZŁOCZYŃCÓW, 1965 (przewodnik PTTK); ZAWSZE W NIEDZIELĘ, 1966 – nowela III kolarska (majster w fabryce fortepianów); PIEKŁO I NIEBO, 1966 (reżyser); KOMEDIE POMYŁEK – CZŁOWIEK KTÓRY ZDEMORALIZOWAŁ HADLEYBURG, 1968 i KOMEDIA Z POMYŁEK, 1968 (szeryf); JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOWĄ, 1970 (ojciec Sebastian). Wystąpił ponadto w radzieckim filmie ZOSIA, 1967.

Debiutował w 1950 roku małą rólką w CZARCIM ŻLEBIE, od tej pory zagrał w trzydziestu filmach. Przeważnie jednak na drugim planie, w cieniu, na marginesie. Czymże jednak byłby ZIMOWY ZMIERZCH bez kościelnego Krywki, CZŁOWIEK NA TORZE bez dróżnika, MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW bez diabelskiego kusiciela Wołodkowicza... W ogromnej ilości małych ról i epizodów Zygmunt Zintel stwarza nastrój samym swoim pojawieniem się na ekranie, czasem kilkoma wypowiedzianymi zdaniami, celnym gestem, wyrazistą mimiką. Nie przypadła mu w udziale rola stwarzania dobrych nastrojów, na ogół bowiem kreśli negatywne postacie epizodyczne, pomaga niegodziwym bohaterom, sprzyja złym siłom, czasami przypomina demona, który przyjmuje na chwilę ludzką postać. Wyłania się z zakamarków, z ciemności, aby spełnić swój niegodziwy zamysł – po czym znika.

W POKOLENIU pojawił się jako kierownik stolarni, uradowany zagładą getta warszawskiego, później pojawił się w CIENIU, ale jego pojawienie się poprzedziło bratobójczą walkę pomiędzy dwiema podziemnymi organizacjami. Jako kościelny Krywka w ZIMOWYM ZMIERZCHU obracał się wśród starych posągów, krzątał się na strychu świątyni pośród najrozmaitszych dziwnych sprzętów, oglądaliśmy go na cmentarzu i prowadzącego osobliwy, zapustny korowód. Był dróżnikiem w CZŁOWIEKU NA TORZE, świadkiem śmierci starego kolejarza Orzechowskiego, pragnącego

Matka Joanna od Aniołów reż. Jerzego Kawalerowicza. Maria Chwalibóg i Zygmunt Zintel



uratować pociąg przed katastrofą. Pojawił się wreszcie w MATCE JOANNIE OD ANIOŁÓW jako Wołodkowicz.
Rola Wołodkowicza, szlachetki-diabła (jak go nazywano) jest może najbardziej charakterystyczna dla aktorstwa Zygmunta Zintla. Wołodkowicz jest bowiem obserwatorem wydarzeń rozgrywających się w opętanym klasztorze, ale obserwatorem oddziaływającym na bohaterów dramatu. Stałym miejscem jego przebywania jest karczma, tam to kontaktuje się z siostrą Małgorzatą, nawiązuje znajomość z księdzem Surynem, ze szlachcicem Chrząszczewskim. Dociera także do klasztoru; jego diabelska, uśmiechnięta twarz pojawia się w oknie, gdy ksiądz Suryn usiłuje odpędzić złe moce od opętanej przeoryszy klasztoru. Jego chichot rozbrzmiewa wszędzie, niemal niedostrzegalnie, a jednak skutecznie dopomaga złu. Na jego małej pomarszczonej twarzy pojawia się wyraz satysfakcji, gdy choćby część jego niegodziwych intencji zostaje spełniona.

Zygmunt Zintel występuje w filmach rozmaitych reżyserów, bardziej tradycyjnych i tych, którzy szukają nowych rozwiązań, w filmach historycznych i współczesnych, w komediach i dramatach z ambicjami filozoficznymi. Zawsze istnieje zapotrzebowanie na tę postać, którą przenosi z jednego filmu do następnego. Jest to zresztą postać zarysowana cienką kreską. Zygmunt Zintel nie ucieka się do jawnie humorystycznych chwytów, nie rozbawia, nie stara się zwracać na siebie uwagi. Swoich epizodycznych bohaterów charakteryzuje jak gdyby ukradkowo, od niechcenia – a przecież obdarza ich indywidualnością. Zintel kreuje zazwyczaj ludzi skromnych, żyjących z dala od wielkich wydarzeń, chciałoby się nawet powiedzieć: ludzi małych, a przecież równocześnie przekonuje nas o tym, że w tych ludziach kryją się jakieś niewyeksponowane zapasy energii, jakaś siła zawiści, złości czy wręcz nienawiści. Jest coś autentycznie groźnego w sylwetkach kreślonych przez Zintla.



Piekło i niebo reż. Stanisława Różewicza.

OBWOLUTA, OKŁADKA I OPRACOWANIE GRAFICZNE:
JERZY JAWOROWSKI

Autorzy i źródła zdjęć:

A. Bańkowski, E. Hartwig, P. Komorowski, R. Kropat, Fr. Myszkowski, Z. Nasierowska, R. Pieńkowski, R. Sumik, J. Troszczyński oraz Fotoarchiwum Centrali Wynajmu Filmów, Fotoarchiwum Filmu Polskiego, Fotoarchiwum Wydawnictw Artystycznych i Filmowych.

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE WARSZAWA 1971

Nakład 40 000+243 egz. Wyd. I. Ark. druk. 20. Ark. wyd. 23,7. Papier rotogr. kl. III, 84×104/120 g. Druk ukończono w lipcu 1971 r. Zam. nr 507/70. H-9 Cena zł 40.–

ŁÓDZKIE ZAKŁADY GRAFICZNE ŁÓDŹ, UL. P.K.W.N. 18